

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

**Regard et discours dystopistes dans *Putain* de Nelly Arcan**

par

DAVID POISSANT

Bachelier ès Arts (Études littéraires et culturelles)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

en vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

Sherbrooke

17 novembre 2019

## RÉSUMÉ

Partant de l'idée que l'univers de la prostitution concentre l'articulation des rapports sociaux de sexe, ce mémoire propose d'étudier les aspects dystopiques qu'implique la critique sociale incisive du capitalisme patriarcal que réalise Nelly Arcan depuis le monologue désespéré de Cynthia dans *Putain*, son premier roman. Posant la notion de *regard dystopiste*, il cherche à identifier les aspects littéraires configurant la perspective de la narratrice travailleuse du sexe qui donne à voir le monde patriarcal comme dystopique. L'analyse du portrait de société du roman, des procédés langagiers et de la rhétorique critique que déploie Cynthia tente de renouveler la lecture de *Putain* sous l'angle théorique de la dystopie, mais aussi de l'utopie comme moteur du discours. Le corps du mémoire s'articule ainsi en quatre chapitres. Le premier circonscrit la représentation du monde dystopique exécutée par Arcan dans *Putain*; le deuxième porte sur les processus modélisant la langue et participant à l'amplification du dystopique; le troisième s'attarde à la teneur du discours critique qu'implique les stratégies narratives au-delà de la représentation; le dernier étudie les éléments relatifs à l'élan utopique contenu dans l'œuvre, notamment dans ses attributs autofictionnels, et amorce, en synthèse, une réflexion sur la posture critique qu'initie le roman.

Mots-clés : Nelly Arcan, dystopie, utopie, féminisme, patriarcat, prostitution, autofiction.

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS .....	5
INTRODUCTION .....	6
CHAPITRE 1. U-topos de Putain : profil social, portrait critique.....	26
Classe des femmes .....	27
Les mères : larver .....	27
Les putains : putasser.....	29
Entre femmes .....	31
Putain, travailleuse du sexe.....	35
Argent et liberté .....	36
Corps et argent.....	38
Capital symbolique de sexe .....	38
Classe des hommes .....	39
Du client, l'escorte fait l'homme .....	40
Consumérisme patriarcal .....	41
Vision d'un autre monde.....	44
Conclusions.....	46
CHAPITRE 2. LANGUE DYSTOPISTE.....	48
Langue de la putasserie.....	48
Langue hypersexualisée .....	49
Incestueuse putasserie.....	50
De la souplesse : la langue de la putasserie comme performance de genre .....	51
Effet de langue : anti-utopisme et uniformisation.....	52
Langue dictatoriale.....	52
D'ombre et de lumière .....	54
Une éternelle histoire du temps .....	56
Fatalisme, néantisation, nihilisme.....	59
Héritage familial et discours apocalyptique.....	62

La culture jeune.....	62
L'éducation religieuse .....	63
Apocalypse patriarcale, apocalypse paternelle.....	65
Effets de perspective dystopistes : spectre de la lucidité .....	67
Prison spirituelle et dépression.....	69
Ironie et parodie.....	71
Miroir et cadrage : amont et aval réflexifs.....	72
Conclusions.....	74
CHAPITRE 3. DISCOURS DYSTOPISTE ET RÉTROSPECTIVE CRITIQUE .....	76
Langue de la putasserie et discours dystopiste critique .....	77
Rétrospective dystopiste critique .....	79
Portrait de famille .....	79
Sacré inoculé, sacré profané .....	82
Le grand Autre.....	87
Inceste, impuissance masculine et politique d'appropriation du ventre des femmes .....	90
Bilan professionnel, bilan personnel .....	93
Conclusions.....	97
CHAPITRE 4. ARCHÉOLOGIE DU FUTUR ET SOUHAIT RÉFORMISTE .....	100
De la formulation de souhait.....	101
Le rêve familial.....	101
Pensée réformiste .....	103
Aspects autofictionnels du discours utopiques de <i>Putain</i> .....	113
La vierge immolée : horizon utopique dans le sacrifice dystopique .....	113
Accès à la communauté utopique .....	121
Perspectives dystopistes féministes et paradigme historique.....	126
Conclusions.....	132
CONCLUSION .....	135
BIBLIOGRAPHIE.....	147

## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Isabelle Boisclair, de m'avoir accordé la chance de mener à terme ce mémoire qui m'était cher. Merci pour ton indulgence, ton regard incisif, ton énergie et ton feu.

Je remercie également ma codirectrice, Nicole Côté, de s'être lancée avec enthousiasme dans ce projet. Votre écoute attentive a donné vie à ce mémoire. Merci pour votre patience, votre disponibilité, vos encouragements et votre sagesse.

Pour vos judicieux conseils, merci aux membres du jury, Christiane Lahaie et Catherine Dussault Frenette.

À toutes les femmes de ma vie, merci. Chacune à sa manière a contribué à ce mémoire.

Remerciement spécial à ma tendre complice intellectuelle Nadia Lachance. Merci pour le temps donné et le partage de l'aventure.

## INTRODUCTION

Depuis quelques décennies, plusieurs historiennes, comme Sylvia Federici, actualisent la lecture féministe de l'Histoire, trop souvent « écrite "du point de vue du bourreau" ». (Federici, 2004 : 290)

L'histoire de l'utopie, pratiquée par des chercheuses féministes comme Guyonne Leduc, Caroline Fayolle ou Michèle Riot-Sarcey, participe également de cette quête rectificatrice. Ces chercheuses scrutent et mettent en relief la ligne ténue entre topos et u-topos, entre le réel et l'imaginé, mais aussi entre l'utopie et son contraire, la dystopie. Dans cette optique, le roman *Le pouvoir* (2017) de Naomi Alderman effectue une ingénieuse version littéraire de ces relectures féministes de l'Histoire. Il rend évident le caractère dystopique de la domination masculine par un ironique renversement de l'histoire de *l'arrangement des sexes*<sup>1</sup>, où le patriarcat a institué la force en droit<sup>2</sup>. À ce sujet, Alderman mentionnait lors d'une entrevue : « Every utopia contains a dystopia. Every dystopia contains a utopia. » (Alderman, 2017), soulignant l'importance du point de vue dans les perspectives utopiques et dystopiques.

Ainsi, même dans le Québec actuel pourtant proclamé comme un des endroits les plus égalitaires, la réalité des femmes se trouve à bien des égards plus près de la part dystopique de l'histoire des sexes que de l'égalité absolue, tels que la proposent, par exemple, deux utopies littéraires françaises récentes, *Du sexe* de Boris Le Roy (2014), où l'on se propose d'atteindre la parité par la mise en place d'une république binominale, et *Sexus Nullus* de Thierry Hoquet (2015),

---

<sup>1</sup> Nous empruntons le titre de l'essai d'Erving Goffman (2002).

<sup>2</sup> Dans *Le pouvoir* (2017), Alderman échafaude un monde où les différents leviers de pouvoir du patriarcat sont donnés aux femmes sous la forme d'un pouvoir électrique leur conférant la force physique, ce qui transforme le monde, le rendant dystopique pour les hommes.

qui pose la désidentification des genres dès la naissance comme meilleure solution. Ces romans campent la possibilité d'une égalité des sexes à la base de leur utopie et révèlent, comme l'affirme Isabelle Boisclair, le caractère dystopique de nos sociétés :

Si ce sont là deux utopies, alors on pourrait considérer que nous vivons en pleine dystopie : une société créée à partir d'un imaginaire primitif des catégories identitaires et assignant des rôles, des places et des statuts à chacun·e selon l'anecdote de leur spécificité reproductive. (Boisclair, 2016 : 46)

C'est précisément ce « caractère dystopique de nos sociétés » que les œuvres littéraires les plus lucidement critiques peuvent mettre en exergue; ne donnent-elles pas à voir le caractère dystopique de la réalité dont elles font le procès?

Dans ce mémoire, nous postulons que le regard féministe de *Putain*, œuvre liminaire de Nelly Arcan publiée en 2001, participe de cette critique. Le roman paru au Seuil doit son retentissant succès tant à la crudité de son regard qu'à son acuité, dont la récente publication du collectif *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes* (2017) témoigne de la pérennité<sup>3</sup>. Le dense univers autoréférentiel de Cynthia, travailleuse du sexe, semble un terrain discursif particulièrement adapté à cette configuration littéraire d'un regard donnant à voir le monde patriarcal comme dystopique. Si, comme le soutient Fayolle au sujet du collectif *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)* (2017) dirigé par Guyonne Leduc, l'utopie « questionne et déstabilise les rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes » et « favorise une mise à distance critique des normes dominantes et donc une dénaturalisation des inégalités sexuées » (Fayolle, 2017 : 289), l'analyse de *Putain* à la lumière des théories de l'utopie devrait permettre de cerner la reproduction des rapports sociaux de sexe sous un angle nouveau. Quels caractères dystopiques de nos rapports sociaux le roman esquisse-t-il et quelle politique attachée à ces rapports dénonce-t-il? En quoi le dévoilement de ces aspects dystopiques de l'« arrangement des sexes » (Goffman, 2002) – mis en scène à travers le dispositif

---

<sup>3</sup> Le collectif souligne à maintes reprises la lucidité de l'œuvre d'Arcan.

prostitutionnel et le récit de son enfance – est-il redevable au regard que pose la narratrice (et derrière, celui d’Arcan elle-même)? Comment ce regard arcanien module-t-il les dimensions formelles du roman? Quelles stratégies narratives soutiennent ces aspects dystopiques de *Putain*? Et si « [e]very dystopia contains a utopia », dans quelle(s) mesure(s) ces stratégies s’avèrent-elles liées à une perspective qui porterait les germes de l’utopie? Quels nœuds et paradoxes du roman l’angle théorique de l’utopie éclaire-t-il ou met-il au jour? Au final, si l’utopie renouvelle l’étude du féminisme en plongeant au cœur même des rapports sociaux de sexe et que « [l]e dystopique chez Nelly Arcan fait écho à l’utopisme idéologique de la pensée féministe » (Gheno, 2013 : 136), quel(s) sens l’analyse approfondie du roman-phare d’Arcan révèle-t-elle?

## Cadre théorique

Deux principaux cadres théoriques seront mobilisés pour répondre à ces questions : les théories sur l’utopie et les théories féministes – plus précisément, celles liées aux rapports sociaux de sexe.

### Utopie/dystopie

Dans son acception littéraire, l’utopie (*u-topos* ou lieu qui n’est pas) est un modèle fictif que l’écrivain.e oppose à son topos réel, sa société. Quatre siècles après *Utopia* (More, 1516) apparaissent les utopies négatives, contre-utopies ou dystopies<sup>4</sup> – « dys » s’opposant ici au « u » entendu non comme négation, mais comme adverbe positif « eu » (Mouchard, 2007 : 65). Après la « bonne » cité de More, la dystopie illustre la « mauvaise » cité, un modèle social qui, s’inspirant de la société réelle de l’auteur, en montre une pire version pour mieux en souligner les défauts. À

---

<sup>4</sup> Le néologisme « dystopie » apparaît dans les années 1950, à l’époque de la Guerre froide (Jameson, 2005 : 336).



travers ce modèle fictif qu'il met en scène, l'écrivain amplifie les travers sociaux ou illustre une dérive anticipée de sa société.

Dans l'entrée « contre-utopie » du *Dictionnaire des Utopies* dirigé par Riot-Sarcey (2007), Claude Mouchard théorise la dystopie à partir des constantes de trois grandes dystopies de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, soit *Nous autres*<sup>5</sup> d'Evgeni Zamiatine (1920), *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932) et *1984* de George Orwell (1949). Ces dystopies racontent l'histoire de personnages situés dans un temps autre – plutôt qu'un lieu autre<sup>6</sup> – et leur tentative de résistance à un État totalitaire. Les individus y sont soumis à une désubjection visant à homogénéiser les groupes sociaux, des plus hiérarchisés, ce qui fait paraître infranchissables les cloisons internes et externes de ces groupes. Étrangement, malgré cette violence, émane de ces sociétés un certain consentement des victimes, hormis de la part du ou des protagonistes<sup>7</sup> (Mouchard, 2007 : 65-70), rappelant le *biopouvoir* foucauldien, éclos lors de la transition du pouvoir souverain vers l'institutionnalisation, qui impose, implicitement, l'autorégulation des sujets.

Depuis *Nous autres*, le ou la protagoniste de la dystopie est posé.e comme le vecteur évaluatif du monde qui l'entoure; il ou elle en dévoile certaines défaillances et horreurs (Rouvillois, 1998 : 118). À l'instar du roman moderne, la conscience critique que confère la subjectivité attribuée à l'instance narrative jette un regard sur sa société qui structure le récit dystopique et relaie le discours critique de l'auteur.e : « C'est davantage par le regard qu'elle jette sur le monde plutôt

---

<sup>5</sup> *Nous autres* a été réédité en français en 2017 sous le titre *Nous* par les éditions Actes Sud, dans la collection « Exofictions ».

<sup>6</sup> Rappelons que « topos » renvoie à lieu, et « chronos », à temps. Puisque le terme « dystopie » englobe les deux catégories « dys-uchronie » et « dys-utopie », à la fois dans le souci d'alléger le texte et de conserver le glissement sémantique de l'eu-topie, nous utiliserons « utopie » dans le sens de « meilleur » et nous retiendrons la temporalité et l'espace comme dimensions travaillées par le dystopique.

<sup>7</sup> Ces dystopies sur lesquelles s'appuie Mouchard ne représentent que des hommes blancs occidentaux. Les femmes qui leur sont associées, le cas échéant, sont secondaires. Il est cependant possible de transposer ses propos à d'autres dystopies canoniques reposant sur une protagoniste, par exemple *La servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood.

que par son contenu que l'utopie narrative est [...] définie. » (Côté, 2013 : 78-79) Cependant, en régime utopique, le personnage focalisé peut aussi représenter un groupe. S'appuyant sur Philip Wegner (2002) dans une étude sur les « communautés imaginaires » des récits dystopiques, Nicole Côté propose de penser l'utopie narrative comme « un récit mettant en scène des collectivités, qui se concentre sur les péripéties d'un groupe, plutôt que sur la psyché d'un seul protagoniste, comme l'a fait le roman depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Côté, 2013 : 77-78).

Selon Mouchard, afin de mieux révéler que le gouvernement tente de légitimer la naturalité de sa gouvernance, l'œuvre dystopique tend à mettre en scène un pouvoir dont le discours vise l'effacement de la variabilité de l'histoire. Il affirme aussi que, lorsqu'il est figuré, l'acte d'écriture du narrateur, justifié dans la diégèse par la volonté de témoigner, est son arme imparfaite contre l'anéantissement de ses potentialités en regard d'un contrat social restreignant parole et pensée.

Cette résistance du personnage matérialise celle de l'auteur.e, aspect étudié dans *Idéologie et Utopie* (1929). Karl Mannheim y avance l'idée que l'utopie

naît dans les rapports sociaux et se présente comme l'expression de désaccords avec la configuration de ces derniers. Certaines couches sociales s'essayent, avec les moyens symboliques dont elles disposent, à formuler des orientations susceptibles de briser au moins en partie des liens de l'ordre existant. (Mannheim reformulé par Vincent dans Riot-Sarcey, 2007 : 147)

C'est en ce sens que Ricœur affirme, dans *L'idéologie et l'utopie* (1997), que « [l]a légitimité est l'enjeu du conflit entre l'idéologie et l'utopie [...] [L]'utopie est ce qui ébranle l'ordre établi tandis que l'idéologie le conforte » (Ricœur, 1997 : 238, 239). Puisque « ce ne peut être que quelqu'un situé dans le processus lui-même qui assume la responsabilité du jugement » (Ricœur, 1997 : 231) sur l'idéologie, qui est « la fausse conscience [endormie] de la situation » (Ricœur, 1997 : 372), le régime utopique serait l'expression de la volonté de changement, de cette tension causée par la « non-congruence » (Ricœur, 1997 : 227) idéologique.

Semblablement, dans *Archéologies du futur : le désir nommé utopie* (2005), Fredric Jameson pose l'utopie comme une œuvre qui « vise à imaginer une sorte d'"enclave" », « de monde dans le monde et isolé du monde [...] » (Vieillescazes dans Jameson, 2005 : 10), rappelant ainsi la non-congruence (Mannheim et Ricœur). Notons aussi que certaines œuvres vont plutôt intégrer des enclaves utopiques concentrées dans des univers réalistes, formant, par exemple, des « moments dystopiques » (Côté, 2013, 80). Jameson aborde l'utopie par le souhait d'égalité qu'elle recèle, reliant la force de l'utopie littéraire à l'engagement marxiste : « [En] Utopie, la ruse de la représentation par laquelle l'élan utopique colonise l'espace purement privé du fantasme est par définition défaite et socialisée par sa réalisation même. » (Jameson, 2005 : 388)

Le théoricien de la postmodernité identifie quatre catégories dystopiques<sup>8</sup>, toutes liées à l'élan utopique : la dystopie critique, la dystopie réformiste<sup>9</sup>, l'anti-utopie et l'apocalyptique.

La dystopie critique est une cousine négative de l'utopie proprement dite, parce que c'est à partir d'une conception positive des possibilités sociales [...] qu'elle produit ses effets, et que c'est aux idéaux utopiques qu'elle doit sa nature politiquement stimulante. (Jameson, 2005 : 337)

L'utopie se terre ainsi sous cette catégorie, qui repose sur une critique desservie par l'univers dystopique représenté. La société illustrée sert donc à confronter, dans une dialectique critique, ce pire en regard des autres possibilités, soit une utopie implicite. Au-delà de la critique, le dystopique réformiste énonce quant à lui plus clairement la condition nécessaire à la matérialisation d'un monde meilleur. Jameson y associe particulièrement le discours féministe des années 1960 à 1980, car il énonçait davantage ses idéaux par la positive, dans l'optique d'une réforme constructive et

---

<sup>8</sup> Jameson préfère l'appellation « contre-utopie » à « dystopie », mais il se réfère plus souvent qu'autrement à cette dernière afin d'alléger la forme adjectivale découlant de l'établissement des tonalités liées à ses catégories dystopiques, par exemple, *contre-utopique anti-utopique*. Dans ce mémoire, nous retiendrons dystopie et utiliserons, à l'instar de l'adjectif « utopiste », le néologisme « dystopiste » pour qualifier un discours ou un regard dont l'effet est la révélation d'un aspect dystopique.

<sup>9</sup> Jameson emploie aussi « prophétique » pour cette catégorie.

concrète. L'anti-utopisme, que le chercheur exemplifie par *1984*, repose pour sa part sur « la conviction que la soif de pouvoir est inhérente à la nature humaine, que celle-ci est irrémédiablement corrompue, et que rien [...] ne saurait y remédier. » (Jameson, 2005 : 337) Les pages les plus désespérées des dystopies, exprimant la souffrance, la futilité du combat voire le nihilisme sont de nature anti-utopiste. Le chercheur déduit que cette catégorie traduit la fatigue postrévolutionnaire et ses symptômes traumatiques, par exemple, chez Orwell. Enfin, l'apocalyptique « ne reconnaît même plus l'existence de ces illusions » (Jameson, 2005 : 338) que l'anti-utopisme cherche vainement à combattre. Le récit apocalyptique « comprend tout autant la catastrophe que la réalisation » (Jameson, 2005 : 338). Plutôt que de reposer sur une dialectique intratextuelle<sup>10</sup> – comme le dystopique critique – ou de résulter d'une dialectique hégélienne de l'Histoire – comme le réformiste ou l'anti-utopiste –, pour Jameson, l'Apocalypse, « de nature métaphysique ou religieuse », sert la « vocation utopique secrète de rassembler autour d'elle une nouvelle communauté de lecteurs et de croyants. » (Jameson, 2005 : 338-339)

Ces catégories, Jameson les conçoit, dans une perspective marxiste, comme autant de réactions aux idéologies oppressantes : la critique, la réforme, le désespoir et le chaos. De toute évidence spectre<sup>11</sup> plutôt que catégorisation étanche, cette nomenclature traduit l'expression d'élans réactifs concentrée dans une œuvre, à travers la structure idéale du régime utopique autant que dans ses aspects formels.

Pour saisir ce niveau formel de l'œuvre, Jameson identifie les « matériaux bruts de sa représentation », qu'il nomme « idéologèmes » (Jameson, 2005 : 61), les considérant comme indicateurs performatifs signalant l'enclave utopique. Ceux-ci renvoient à la « langue organisée

---

<sup>10</sup> Les moments dystopiques impliquent cependant une dialectique intratextuelle de l'apocalyptique.

<sup>11</sup> Les catégories du dystopiques forment un spectre dont les extrémités sont liées : l'extrémité réformiste se rattache à l'apocalyptique, dont le but serait de rassembler une nouvelle communauté de marxistes. Il s'agit donc d'un spectre circulaire dont la seule issue semble l'avènement de l'utopie marxiste.

dans la perspective utopique » (Rouvillois, 1998 : 183), laquelle « joue un peu le rôle d'un kaléidoscope », qui serait constitué de fragments, d'

« images sociales » tirées des idéologies du passé, pour répondre à des dilemmes, des conflits, des traumatismes récurrents, lesquels relèvent en fait de la vie quotidienne imposée par les modes [de production] ayant existé jusqu'à maintenant. (Kendrick dans Jameson, 2005 : 76)

La dystopie est formulée et renforcée par des procédés d'uniformisation (surdétermination, stéréotypie, hyperbole, etc.) pouvant susciter une distanciation. Côté rappelle en effet l'idée d'« étrangéisation cognitive » de Darko Suvin<sup>12</sup>, consistant à « rendre étrangères les normes et valeurs de notre monde [et] permettant aux lecteurs d'expérimenter la réalité comme une construction humaine et contingente » (Côté, 2013 : 80). Cette distanciation s'apparente à ce que Dominique Maingueneau nomme « duplicité énonciative », dont le recul favorise l'éveil critique : lorsque se « creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation [...], il y a paradoxe pragmatique, c'est-à-dire une proposition qui est contredite par ce que montre son énonciation. » (Maingueneau, 2004 : 222) Le regard qu'entraîne la focalisation du personnage narrateur crée un jeu du double. Il étrangéise à deux niveaux l'univers du récit dystopique : d'une part, ce regard rend uniformément étrangère la société qu'il met en scène, révélant sa dimension aliénante; d'autre part, ce dispositif illustre les difficultés du protagoniste à river son regard sur l'univers dystopique qui le nie. Cette duplicité narrative divise le personnage en deux soi : un soi déterminé et aliéné, limité par la socialisation imposée, et un soi potentiel, souverain. Les frontières délimitant le territoire du premier esquissent alors les contingences identitaires de l'autre. Cette double clôture liant politique et identité accentue la critique sociale et définit ce regard étrangéisant du récit dystopique.

---

<sup>12</sup> « Le principe de Suvin [...] d'une "étrangéisation cognitive" [est] une esthétique s'appuyant sur la notion de "rendre étrange" développée par les formalistes russes, [sur laquelle s'appuie également] le *Verfremdungseffekt* brechtien » (Jameson, 2005 : 18).

## **Approche féministe et théorie du sexe/genre**

Parus respectivement en 2014 et 2017, les collectifs *Genre et utopie*, codirigé par Caroline Fayolle, et *Inégalités femmes-hommes et utopie(s)*, dirigé par Guyonne Leduc s'inscrivent dans l'effervescente foulée des recherches et publications actualisant une lecture féministe de l'histoire de l'utopie au sens large. Ces historiennes explorent particulièrement les discours fondateurs du capitalisme patriarcal afin d'identifier les éléments qui tantôt unissent la pensée utopique aux féminismes, tantôt la séparent de lui. Car si l'utopie des uns est parfois la dystopie des autres, c'est par exemple, comme l'illustre Ricœur, que « le conservatisme est davantage une contre-utopie, mais une contre-utopie qui, poussée à se légitimer par les attaques dont elle fait l'objet, devient d'une certaine manière une utopie. » (Ricœur, 1997 : 366) Alors que Ricœur associe l'utopie du conservatisme au nazisme pour illustrer son idée (Ricœur, 1997 : 373), nous considérons la politique patriarcale du capitalisme comme son équivalent, mis en lumière par les lectures féministes de l'histoire.

Utopie dans ses aspirations égalitaristes, le féminisme dénonce les inégalités découlant de la division du monde par l'identification selon le sexe, associé à une classe sociale inférieure – soit le « sexage » (Guillaumin, 2002). Mobilisant le marxisme, le structuralisme, la psychanalyse et l'anthropologie, Rubin définit le « système de sexe/genre » comme l'« ensemble des dispositions par lesquelles une société transforme la sexualité biologique en produits de l'activité humaine et dans lesquelles ces besoins sexuels transformés sont satisfaits. » (Rubin, 1998 : p.4) Aussi, la branche matérialiste du féminisme démonte ces constructions sociales de l'identité des femmes avalisées par l'idéologie patriarcale et ainsi naturalisées (Guillaumin, 2002; Delphy, 2009). Ce féminisme révèle la manipulation du pouvoir patriarcal pour ostraciser les potentialités du féminin sous couvert d'essentialisme.

En ce sens, Colette Guillaumin dénonce les pouvoirs induits par une symbolique mensongère, une idéologie appuyant l'idée de nature :

Autour de l'appareil reproducteur externe, femelle ou mâle, une construction matérielle et symbolique est élaborée, destinée à exprimer d'abord, à mettre en valeur ensuite, à séparer enfin, les sexes. Cette construction double un rapport social matériel qui n'a, lui, rien de symbolique : celui de la division socio-sexuelle du travail et de la distribution sociale du pouvoir. (Guillaumin, 2016 : 113-114)

Cette distribution sociale du pouvoir est le fruit du conditionnement et de la violence du patriarcat, qui maintient en place son pouvoir politique sexiste par une « socialisation idéologique » (Millett, 2007 : 44), par laquelle l'identification à « un groupe objectif reconnu comme tel, majoritaire ou minoritaire, ne se produit qu'au sein d'un univers commun dont la codification est la même pour l'ensemble de la société. » (Guillaumin, 2002 : 124) Millett identifie trois volets à ce conditionnement idéologique des femmes, soit le statut, le rôle et le tempérament : « le statut est le composant politique, le rôle le composant sociologique, et le tempérament le composant psychologique. » (Millett, 2007 : 44-45) Ce que Millett nomme « tempérament » renvoie à la « personnalité humaine [qui] se forme selon des lignes stéréotypées définies par la catégorie sexuelle ("masculin" et "féminin"), fondées sur les besoins et les valeurs [du patriarcat] [...] : agression, intelligence, force, efficacité chez le mâle; passivité, ignorance, docilité, "vertu", chez la femelle » (Millett, 2009 : 40). Or, les recherches plus récentes nous invitent à parler plutôt de « performance de genre », dans la mesure où cette performance est induite par la socialisation, laquelle conduit les filles et les femmes à adopter diverses attitudes et comportements, correspondant à ce que Millett nomme « tempérament ». Ce terme pouvant induire une certaine innéité ou naturalité (traduisant le tempérament propre à une personne), nous préférons « performance de genre » dans ce mémoire, c'est-à-dire l'interprétation de jeux comportementaux donnant l'illusion d'un genre stable et re-signifié comme tel (Butler, 1990).

En phase avec Guillaumin, Silvia Federici soutient que le patriarcat a partie liée avec les rapports de pouvoir. Dans *Caliban et la sorcière* (2004), Federici examine les ancrages historiques du patriarcat, certains se trouvant dans la distribution sociale du pouvoir. Elle situe l'origine historique des rapports de pouvoir aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles européens, lors de « la transition du féodalisme au capitalisme », au cours de laquelle

les femmes ont subi un processus unique d'avilissement social qui était fondamental pour l'accumulation du capital *et qui est demeuré tel depuis lors*. [...] [L]e capitalisme, comme système socio-économique, est nécessairement enclin au racisme et au sexisme. Car le capitalisme doit justifier et mythifier les contradictions constitutives de ses rapports sociaux [...] en dénigrant la « nature » de ceux qu'il exploite. (Federici, 2004 : 149, 31-32, nous soulignons)

L'actualisation du processus d'avilissement social au fil de l'évolution du capitalisme mise de l'avant par la chercheuse témoigne d'une « véritable guerre aux femmes visant clairement à briser leur contrôle sur les corps et la reproduction » (Federici, 2004 : 179). Cette étude pointe trois principales forces de travail des femmes neutralisées par la politique patriarcale de « rationalisation capitaliste de la sexualité » (Federici, 2004 : 350) : la reproduction, la sexualité non-reproductive et les soins. Plusieurs siècles durant, ces deux dernières forces avilies se sont cristallisées autour de la figure de la sorcière, « image magnifiée de la prostituée » (Federici, 2004 : 359). « En effet, la prostituée ne mourut en tant que sujet légal qu'après être morte un millier de fois sur le bûcher comme sorcière. » (Federici, 2004 : 359) La barbarie actuelle dont sont victimes les femmes, et particulièrement les travailleuses du sexe, s'était violemment déployée lors des chasses aux sorcières, que le patriarcat utilisait comme « une arme [pour] vaincre la résistance à la restructuration économique et sociale » (Federici, 2004 : 309) et dont les travailleuses du sexe font encore les frais dans le patriarcat capitaliste mondial contemporain.

Federici identifie la mythification des figures féminines comme composante inhérente au capitalisme patriarcal, mais aussi de la politique familiale. À l'instar de Federici, Millett affirme



que pour définir le statut politique de la mère et, par extension, celui de la putain, le patriarcat reconnaissait « [t]raditionnellement au père la propriété presque totale de son ou de ses épouses et de ses enfants [...] Dans la conception classique, le père est à la fois procréateur et propriétaire, au sein d'un système où parenté est synonyme de propriété. » (Millett, 2007 : 53) Ici, Millett souligne un système de parenté qui exclut la mère comme propriétaire. Tandis que le père est propriétaire et procréateur, la mère n'est que procréatrice, sans pouvoir propre. La famille patriarcale traditionnelle comme microcosme du politique valorise le statut sacré de la mère évoqué par Federici et, par opposition, dévalorise le statut des autres femmes hérétiques (non-reproductrices pour le bien du père ou non-religieuses au service du Père) : parias, sorcières, putains. En clôture d'essai, Federici rappelle que

dès que nous délestons les persécutions des sorcières de leurs atouts métaphysiques, nous apercevons à quel point ce sont des phénomènes qui sont extrêmement proches de ce que nous vivons, ici et maintenant. (Federici, 2004 : 419)

## **État de la question**

Plusieurs études de *Putain* évoquent le portrait d'une société patriarcale qui formerait le topos dystopique du roman.

Près des thèses de Federici, Boisclair montre que le corps de Cynthia constitue en lui-même un espace socio-économique du capitalisme patriarcal, en tant que « lieu d'un échange économique se déroulant strictement entre hommes : par son corps transite l'argent, des clients au psychanalyste. » (Boisclair, 2009 : 72) Aussi, la distribution des rôles symboliques Mère/Putain (Millett, Guillaumin, Federici) comme composante sociologique inhérente à l'univers patriarcal qu'elle dépeint a notamment été abordée par Yannick Resch, qui analyse la situation familiale de Cynthia pour « expliquer le rapport qu'elle entretient avec son corps, [...] tenant compte du lien unissant la prostituée à sa mère pour en définir la cause. » (Resch dans Gagné-Samuel, 2013 : 11)

Dans son étude portant entre autres sur le premier roman d'Arcan, Joanie Gagné-Samuel ajoute la Vierge à cette composante binaire pour parler d'une triade, bien qu'elle restreigne son analyse à la présence des deux autres archétypes du féminin. Elle y vérifie si ces archétypes sont incarnés de manière exclusive par Cynthia et conclut que *Putain* offre une hybridité identitaire faible et recourt toujours au modèle dessiné par la tradition littéraire, découlant de l'imaginaire judéo-chrétien (Samuel-Gagné, 2013 : 106) de la politique patriarcale, pour mieux la signaler. En ce sens, mais passant au contraire par la perte du religieux, David Boucher établit, à propos du roman posthume d'Arcan, *Paradis, clef en main* (2009), un lien avec cette mémoire religieuse : « Dystopie rime donc, chez Arcan, avec oubli et barbarie. » (Boucher, 2017 : 67)

Plus près de la conception utopique de Wegner, Marie-Andrée Bergeron soutient que le rapport d'identification de Cynthia à une communauté expose le paradoxe « du double mouvement de l'appartenance et de la mise à distance » (2017 : 113), ce qui évoque aussi l'étrangéisation (Suvin, 2013; Jameson, 2005) qui forge le discours critique dystopique. D'après Bergeron, cette mise à distance repose en partie sur la division patriarcale des femmes en groupes (mères/putains), distance paradoxale établie par le mépris de Cynthia envers ces groupes. En travaillant l'aspect autofictionnel de *Putain*, Marie-France Raymond-Dufour explique aussi ce clivage entre les femmes du roman :

Cynthia élabore une nouvelle version de la maman et la putain : la théorie des larves et des schtroumpfettes. Puisque son discours est élaboré du point de vue féminin, il n'y a pas de « bonnes » ou de « mauvaises » femmes : toutes partagent la souffrance causée par la réification. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'opposer deux types de femmes, mais plutôt d'un continuum féminin sans issue. (Raymond-Dufour, 2005 : 59)

Des mécanismes associables à la concentration formelle du dystopique (Jameson) dans des procédés tantôt de surdétermination, tantôt de distanciation, sont évoqués dans quelques études de *Putain* et sur Arcan en général. Dans une étude du roman *Folle* (2004), Boisclair constate que le destinataire de la longue lettre formant la trame narrative du roman élude le corps de la narratrice

jusqu'à l'effacer dans la pratique fantasmatique. Cette négation du corps féminin virtualisé instaure une distance par l'« imaginaire écran de la féminité » (Pechriggl dans Boisclair, 2009 : 77). Analysant le roman *À ciel ouvert* (2007), Côté parle aussi d'une « anatomisation » du corps féminin à travers les images pornographiques virtuelles consommées par le protagoniste, Charles, sur le Web. Renvoyant à un processus de réification, cette « anatomisation » entraîne « d'un côté, [...] un éloignement de la relation à des femmes réelles et, de l'autre, un rapprochement (avec gros plans) de parties de l'anatomie féminine. » (Côté, 2015 : 149-150) À la fois caractéristique des œuvres d'Arcan et figuré singulièrement par chacune d'entre elles, ce paradoxe opposant proximité/concentration et distanciation du corps se déploie parallèlement au rapport à la communauté des femmes.

Rappelant encore une fois l'étrangéisation du discours dystopique, notamment par la concentration, Kristopher Poulin-Thibault emprunte le concept d'hyperréalité de Jean Baudrillard (1981), qui « définit l'hyperréel comme étant un concentré du simulacre, donc de la réalité telle que simulée », et l'applique à *Putain*. Il remarque alors « cette concentration de féminité qui [fait que] la narratrice des récits d'Arcan semble perdre son identité pour ne devenir qu'une caricature du patriarcat en toute conscience » (Poulin-Thibault, 2017 : 37). L'hyperréel par *l'hyperféminité* laisse entrevoir deux dimensions qui nous intéressent ici : le jeu performatif de la langue et le double identitaire.

C'est ce jeu de la langue surdéterminé, associable aux idéologèmes de Jameson, que mobilise le dialogue imaginaire de Jacques Beaudry avec Arcan alors qu'il relève des « images de guerre et d'oppression totalitaire » (Beaudry, 2015 : 5) dans *Putain*<sup>13</sup>. Dans cette même visée de la

---

<sup>13</sup> Beaudry rappelle le lien entre la langue de *Putain* et le travail universitaire d'Isabelle Fortier – nom civique de Nelly Arcan – sur *Les mémoires d'un névropathe* (1983) de Daniel Paul Schreber. Fortier y voit une langue « à la fois démoniaque et vitale [...] comme si l'image du corps était corrélative du fonctionnement du langage » (Beaudry,

langue du roman, Patricia Smart suggère qu'« Arcan universalise sa propre expérience en la fusionnant à l'archétype de la prostituée » (Smart, 2014 : 377) et que « dans les récits de soi », comme dans *Putain*, « nous [...] approchons le plus du point insaisissable où le personnel et le collectif se rencontrent, et où le singulier rejoint l'universel. » (Smart, 2014 : 401) Smart souligne également qu'une « sorte de préface ou de prologue, sans titre et entièrement imprimé en italique » et dont l'« ambiguïté générique reste totale », crée une rupture entre ce qui semble « la partie "vraie" du texte » (Smart, 2014 : 379) et le reste du roman, marqué d'une subjectivité lyrique.

Finalement, la frontière du double du discours nous concerne dans la perspective qu'elle ouvre sur la distance critique propre à l'utopie. Gagné-Samuel mentionne ce dédoublement de Cynthia<sup>14</sup>, qui « recèle des traits de la vierge [...] [et dont] les références à son statut d'étudiante la rapprochent du monde de l'esprit, tout comme la narration elle-même, faite de pures réflexions sur sa condition. » (Gagné-Samuel, 2013 : 49) La scission personnage/narrateur, ici par la contradiction Putain/Vierge (Gagné-Samuel) ou ailleurs par la dualité Corps/Esprit à l'intérieur du corps pensant autofictionnalisé (Raymond-Dufour, 2005 : 64), nourrit le paradoxe entre l'émancipation critique par la parole et la réification du sujet conformé par le discours patriarcal (Boisclair, 2007 : 123). Raymond-Dufour penche du côté d'une subjectivation plutôt réussie en affirmant que l'« espace autofictif, à l'image des "écrits autobiographiques récents au féminin", est un lieu scriptural "d'agentivité" » (Raymond-Dufour, 2005 : 81). Pour sa part, Boisclair discerne le paradoxe d'un dire qui existe par l'affirmation de son effacement : « Ce qui est paradoxal dans la figure de la putain qui parle, ce n'est pas que le sujet ait un corps, c'est que le sujet se réifie lui-même. » (Boisclair, 2007 : 123) Le paradoxe tient aussi au fait que Cynthia soit « [o]bjet par

---

2015 : 115). La fusion de l'esprit et du corps dans le prisme dystopique et paranoïaque de Schreber esquisserait, évoque Beaudry, les traits d'une métempsychose dans l'esprit de Cynthia, corps dystopique de *Putain*.

<sup>14</sup> Gagné-Samuel juge cependant négligeable ce dédoublement dans les conclusions de son analyse du triptyque Mère/Vierge/Putain.

l'usage fait de son corps dans l'économie des rapports sexuels rapportés dans le roman; sujet par son agentivité énonciative. » (Boisclair, 2009 : 123) En somme, rappelant « l'injonction au silence » traditionnellement impartie à la putain (Boisclair, 2009 : 80-81), Boisclair décrit ainsi la force de la résistance qu'oppose à l'aliénation du patriarcat cette double voix/voie littéraire qui

peut [...] précisément dire [...] qu'elle se conforme à la norme : révéler cela, répercuter cela dans l'espace du discours, *l'amplifier*, et ainsi rendre audibles et visibles ceux-là mêmes qui dictent la norme et qui l'ont façonnée, elle, comme objet sexuel. (Boisclair, 2009 : 78-79, nous soulignons)

Quelques pistes précisément liées au dystopique ont été relevées au fil des études sur Arcan. Dans le collectif *Écrire au-delà de la fin des temps?* (2017), Côté et Boucher considèrent le dernier roman d'Arcan, *Paradis, clef en main*, comme une dystopie. Aussi, dans son étude « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe » (2013), qui couvre l'ensemble de l'œuvre et la figure médiatique d'Arcan, Marine Gheno affirme d'abord que « [c]hez Arcan, [...] [l]'écriture est [...] un outil critique qui permet de démontrer de façon plus ou moins exagérée, sarcastique ou décalée la situation sociale et politique actuelle » (Gheno, 2013 : 126), pour ensuite pondérer :

Cependant, les mondes créés dans son travail ne semblent pas être exagérés, pires ou particulièrement plus terrifiants que celui dans lequel nous vivons, c'est pourquoi la notion de dystopie sera utilisée ici de façon limitée. (Gheno, 2013 : 127).

Elle se bute alors notamment à la polymorphie générique de son objet d'étude en regard des caractéristiques de l'utopie sur lesquelles elle s'appuie. Tous les aspects du patriarcat relevés plus haut portent à croire que, dans *Putain*, Arcan se prête à une lecture solidement dystopique de sa société. Cependant, bien qu'elle fasse valoir « la démarche utopique et cathartique de l'écriture à travers la création d'une réalité autre, d'un autre possible à partir de l'impossible » (Gheno, 2013 : 130), elle ne développe pas davantage, laissant en friche l'étude formelle des aspects dystopiques de *Putain*. Son article cherche à vérifier si « [l]a dystopie ou pulsion morbide chez Arcan se poserait [...] en réponse aux idéaux, revendications (et échecs?) féministes et féminins

des années 1970-80 » (Gheno, 2013 : 123). Elle avance alors que le dystopique arcanien tient au fait qu'il offre

des personnages brisés qui tournent sur eux-mêmes sans trouver de chemin à suivre [...] [, que] son monde autofictif ne perturbe pas le statu quo [...] [et illustre] l'absence d'espoir de la démarche créatrice. [L]e dystopisme est utilisé pour exprimer l'absence d'issue positive aux problèmes évoqués dans les textes : aucune alternative aux souffrances des femmes contemporaines n'est proposée. (Gheno, 2014 : 127)

En somme, pour Gheno, c'est le statu quo qui crée le dystopique arcanien. Elle conclut : « Nelly Arcan pose problème au féminisme [...] parce qu'elle met en question la formation du sujet féminin face aux idéaux de libération, d'égalité et de créativité féminins et féministes. » (Gheno, 2013 : 133-134) Ce constat la mène à voir une œuvre marquée par « [l']absence de revendication féministe » (Gheno, 2013 : 136) et même plutôt « une critique ou encore une auto-critique des réussites et échecs des mouvements pour les femmes » (Gheno, 2013 : 137). Au terme de son étude, la chercheuse constate que le féminisme entraîne des souffrances chez Arcan (honte, désespoir, etc.) et soulève ainsi le paradoxe d'un féminisme dont l'impression d'échec à l'horizon de ses promesses d'égalité en justifie l'urgente réactualisation.

## **Objectifs et hypothèses**

La visée ultime de ce mémoire est de mettre en exergue les aspects relatifs au dystopique et à l'utopique dans *Putain*. Pour ce faire, nous tenterons de circonscrire l'u-topos dystopique dont Arcan fait le portrait à travers le discours de Cynthia. Afin de cerner les sources du regard dystopique, nous nous attacherons à repérer les divers procédés formels qui le concentrent et à identifier leurs effets sur la représentation dystopique. La recherche devra distinguer si des stratégies narratives découlant tant du double statut de Cynthia (travailleuse du sexe et étudiante) que de la dimension autofictionnelle prennent part à la portée critique dystopique. Il faudra vérifier

si l'élan utopique se terre au cœur du roman, et préciser, en dernier lieu, la posture critique d'Arcan qu'impliquent les attributs dystopiques de son discours féministe.

L'hypothèse principale sur laquelle repose cette recherche est que le discours singulier de *Putain* recèle de nombreux éléments tant dystopiques qu'utopiques. Nous croyons en effet que le portrait du patriarcat dressé par Arcan dans *Putain* associe ce dernier à un univers dystopique. Nous soutenons que cette identification découle de divers procédés, notamment formels, menant à une distanciation voire à une étrangeté. Traduisant la perspective d'un sujet féminin immergé dans cet univers, ces procédés auraient pour effet d'amplifier la réalité de la domination masculine pour mieux la révéler, puis la critiquer.

Si Cynthia relaie sa condition de femme prisonnière du patriarcat, nous croyons que le jeu de dédoublement propre au discours dystopique pose la narratrice dans une enclave à l'interface du *dedans* et du *dehors*; cette position tributaire du profil sémantique du personnage et de la temporalité du discours engendrerait une langue dystopique produite par la parole de la travailleuse du sexe. En ce sens, l'identification de stratégies narratives spécifiques à ce profil sémantique nous semble favoriser l'interprétation selon laquelle le souhait formulé s'accomplit par la forme même – essentiellement réflexive – du roman. Autrement dit, nous croyons que le lieu/moment d'énonciation constitue un acte de résistance féministe que devrait rendre visible la mise en exergue des aspects utopiques. Ces aspects associeraient le roman à au moins une des catégories du dystopique de Jameson. Bref, nous souhaitons, dans ce mémoire, faire briller suffisamment la « lumière noire » (Ghen, 2013 : 130) de *Putain*, malgré les paradoxes qui la font vaciller, pour éclairer son féminisme.

## **Méthodologie**

Pour atteindre ces objectifs, nous cernerons d'abord, dans le premier chapitre, les grandes structures sociales de cet u-topos : les aspects dystopiques du patriarcat contemporain tels que le roman les dépeint. L'étude mobilisera la théorie féministe du sexe/genre, notamment les processus de socialisation à travers l'opposition symbolique des rôles (sociologique), des statuts (politiques) et des performances de genre (Millet) de la Mère et de la Putain. Nous nous baserons sur la reproduction des rapports sociaux de sexe. La relecture historique de Federici (2004) appuiera l'interprétation de la politique d'exploitation sexuelle des femmes critiquée dans le roman. Le rapport de Cynthia aux femmes mais aussi aux hommes complètera l'identification de sa position sociale, d'où émane le discours dystopique d'un soi déterminé par le social.

De la détermination de cette position, l'analyse du regard de Cynthia, qui souligne voire construit le dystopique, appellera, en deuxième chapitre, différents concepts théoriques liés aux mécanismes de concentration dystopique dans la langue du roman. Ainsi, pour en recadrer la perspective dystopique, divers procédés discursifs, sur les plans thématique et formel, seront analysés à la lumière de l'usage que fait Jameson du concept d'idéologème ainsi que de l'étrangéisation dystopique.

Il s'agira en troisième chapitre de dégager les aspects rhétoriques qu'induit le double narratif de la travailleuse du sexe et de l'étudiante. Nous établirons les liens entre l'u-topos du premier chapitre et les variations formelles du second en les pensant en fonction des stratégies narratives critiques appliquées aux deux grands milieux du roman, soit son enfance puis son entrée dans le monde adulte, marquée par l'expérience prostitutionnelle. La rationalisation de la sexualité



des femmes tel que la définit Federici permettra d'approfondir l'interprétation du discours dystopiste de Cynthia sur ces milieux.

Enfin, le quatrième chapitre suivra la thèse de Jameson, qui affirme que tout récit dystopique formule un souhait qui en est le moteur. Nous tenterons donc d'identifier cet élan que renferme *Putain*. La quête d'éléments relevant de l'utopique s'arrêtera d'abord sur les éléments relatifs à la formulation de souhait. À travers la dimension autofictionnelle du roman, nous analyserons ensuite les paradoxes de proximité et de distance à la communauté des précédents chapitres, mais suivant le souhait qu'induit le régime utopique (Wegner, Jameson) et le *soi potentiel*. Ces aspects scrutés, nous préciserons enfin la posture critique qu'initie le discours dystopiste de *Putain*.

## CHAPITRE 1. U-TOPOS DE PUTAIN : PROFIL SOCIAL, PORTRAIT CRITIQUE

Ce premier chapitre cerne les grandes structures sociales représentées dans *Putain* et vise à faire ressortir la politique sexuelle qui les sous-tend. Il mobilise la théorie féministe du sexe/genre, notamment l'idée de Guillaumin selon laquelle la division socio-sexuelle du travail est tributaire de la distribution sociale du pouvoir, qui implique le statut individuel (politique) reconduisant et renforçant une symbolique sociale en fonction du rôle (sociologique) qui le définit et engendre une attente, soit la performance de genre<sup>15</sup> (Millett, 2007 : 44-45). Les processus de socialisation idéologique (Guillaumin) à travers le rôle, le statut et la performance de genre (Millett) serviront de cadre d'analyse des acteurs de ce roman, dans un premier temps, puis de la protagoniste Cynthia plus particulièrement. Cette lecture s'appliquera à la société capitaliste patriarcale québécoise de début de millénaire telle qu'elle est décrite dans *Putain* à travers la pensée focalisée de Cynthia. La politique discernée sera mise en parallèle avec la rationalisation capitaliste de la sexualité (Federici).

Dans le but de dresser un portrait global de l'idéologie portée par le discours dystopiste de *Putain*, nous nous concentrerons sur des énoncés fournissant des informations sociologiques, politiques et psychologiques. S'inspirant de la logique de la socialisation élaborée par Guillaumin, ce chapitre identifiera d'abord les groupes sociaux représentés dans *Putain* et étudiera leur rôle ainsi que les aspects symboliques qui leurs sont conférés afin de mieux cibler, en deuxième lieu, ce que le statut (hiérarchique) de ces groupes implique dans l'ensemble de la cité. Les rouages

---

<sup>15</sup> Rappelons ici qu'au *tempérament* de Millett, nous préférons la *performance de genre* comme la voit Butler, car elle souligne l'assignation culturelle et évince tout sème innéiste.

politiques qui devraient en ressortir révéleront le moteur de la société dont Arcan exécute le portrait. Le statut de prostituée de la narratrice permettra de situer ce qu'implique sa position sociale.

On sait que le premier facteur discriminatoire de la distribution sociale du pouvoir réside dans une division en classes sexuelles étanches, les femmes et les hommes. Comme *Putain* décrit davantage la classe des femmes, et puisque Cynthia en fait partie, l'étude se penchera d'abord sur celles-ci, ensuite sur les hommes.

## **Classe des femmes**

Dans l'univers de *Putain*, les femmes forment un continuum qui s'organise autour de deux groupes sociaux de la classe des *femmes* : les mères et les putains. La codification de ces groupes repose sur la définition de leur rôle. Tandis que le schéma traditionnel les oppose symboliquement en valorisant le rôle de la mère et en stigmatisant celui de putain (Gagné-Samuel, 2013, 5), les mères de *Putain*, vues à travers le regard de Cynthia, forment au contraire le groupe le plus dévalorisé.

### **Les mères : larver**

La conception traditionnelle relaie « deux images de la féminité, l'une positive ([...] maternité non érotique), et l'autre négative ([...] érotisme non maternel) » (Huston, 2013 : 3). *Putain* propose un renversement de valeurs en dépréciant le rôle de mère par rapport à celui de la prostituée. Le roman neutralise la fonction des mères, notamment par son omission d'actes maternels. En effet, Adèle, la mère de Cynthia, incarne la grande majorité des mères du roman. Son rôle est vidé de sa fonction maternelle, car aucun aspect lié à la reproduction n'y est célébré ou même représenté. Arcan lui substitue plutôt la vacuité. En effet, une fois mères, les femmes sont condamnées « à ne rien

pouvoir faire d'autre que dormir et vieillir » (91)<sup>16</sup>. Le sommeil souligne l'inaction et l'absence d'agentivité de ce groupe de femmes, réduites au rôle de « dévote larve » (43). Cette dévotion ne s'associe à aucun service et ne renvoie qu'à un statut non agentif et discrédité qu'illustre la passivité morbide de leur comportement, car elles attendent et « jacassent sur leur malheur [...] sur leurs histoires de rides » (139). Cynthia les associe aussi à la laideur, la vieillesse et la mort qui les dévorent lentement, elles qui sont condamnées à « dormir [et] [...] mourir sous les couvertures d'être si peu vues, si peu touchées, la peau du ventre qui se relâche, les mains qui se couvrent de taches brunes » (49). Ainsi, ce rôle associe la performance de genre à l'attente de la mort et retire tout pouvoir au statut des mères. Au sujet de la valorisation traditionnelle de la maternité, Riot-Sarcey invoque « la fonction maternelle au sein de laquelle est enfermée la femme, individu qui s'efface au profit de la mère » (Riot-Sarcey, 2010 : 222). Dans *Putain*, l'appartenance au groupe des mères anéantit la femme en la marquant du sceau de la mort.

Ces mères s'opposent aux putains, seconde catégorie des femmes. Puisque ces catégories accordent symboliquement « à chacun de ces archétypes un caractère exclusif » (Gagné-Samuel, 2013 : 3), cette exclusivité donne la primauté à la perception de deux catégories distinctes devant le continuum des rôles assignés aux femmes. Malgré tout, le roman montre un groupe de mères se constituant de putains hors-jeu, car la description qu'Arcan fait des mères dans *Putain* insiste beaucoup sur cette absence d'érotisme des mères « si peu vues, si peu touchées ». Aussi, cet érotisme revient-il au groupe des putains.

---

<sup>16</sup> Toutes les références à *Putain* indiqueront le numéro de page de l'édition publié en 2001 chez Seuil dans la collection « Points ».

## Les putains : putasser

Dans la société de *Putain*, les femmes sont socialisées pour devenir putains très jeunes, pour devenir « schtroumpfettes » et « putasser ». Au contraire des mères, les putains se définissent par leur capacité érotique. Des diktats qui ne s'adressent qu'aux femmes prescrivent les critères pour acquérir et mesurer le capital érotique que les putains en retirent. Un article de Boisclair précise ce concept développé par Catherine Hakim :

Selon Catherine Hakim, la notion de capital érotique « dépend [...] d'une "combinaison des attraits esthétique, visuel, physique, social et sexuel aux yeux des autres membres de la société, particulièrement les membres du sexe opposé" [...], dans la mesure où les normes de l'attractivité sexuelle sont largement codifiées par l'hétérosexisme. [...] [C]e capital ne repose pas que sur l'être et le corps, il est également tributaire des performances – « Beauty and sex appeal, and female beauty in particular, are a creation, a work of art, which can be achieved through training » (Hakim 2010 : 10) –, lesquelles peuvent soit consolider les normes, soit participer à leur ravalement. Selon cette perspective théorique, le corps est réduit au signe de la désirabilité. (Boisclair, 2017)

Ces diktats fabriquant les normes sont martelés par une propagande commandant de se plier au « culte du beau, de faire durer la jeunesse pendant la vieillesse, [d']avoir dix-sept ans à cinquante ans » (91). La propagande s'infiltré partout, des dessins animés destinés à la petite enfance jusqu'à la publicité, et toutes les femmes, et peut-être particulièrement les travailleuses du sexe dont la désirabilité est la fonction première, sont affectées par ces diktats omniprésents. Cynthia n'y échappe pas et elle en rend compte en décrivant la façon dont l'agence pour laquelle elle travaille s'y prend pour prescrire les critères de conformité de la putain :

[des] magazines [...] achetés par l'agence et posés là sur la table de chevet pour le divertissement des putains, des magazines exprès pour moi, [...] détaill[ant] de jeunes adolescentes à moitié nues qui me regardent de leur bouche entrouverte à tour de pages [...], elles me font peur, plutôt les retourner face contre terre, plutôt arracher la couverture où jouit cambrée la schtroumpfette en chef, l'employée du mois encerclée de slogans stupides, toujours les mêmes, spécial sexe, tout sur le sexe, comme s'il ne suffisait pas de le faire tout le temps, comme s'il fallait aussi en parler, en parler encore, cataloguer (rentrer dans les rangs), distribuer, dix trucs infaillibles pour séduire les hommes, dix robes à porter pour faire tourner les têtes, comment se pencher mine de rien vers l'avant pour faire bander le patron [...] (29)

Ces magazines ne divertissent pas, ils conditionnent. Ils saturent la société et se renouvellent continuellement :

[...] d'autres magazines seront empilés au même endroit la semaine prochaine, d'autres schtroumpfettes [...], on ne peut rien contre ce qui est à recommencer chaque semaine, il me faut donc les laisser à leurs quinze ans et leur perfection de bouche entrouverte, à leur royaume de postures affolantes (29).

Les magazines sont ici montrés comme une forme de littérature de propagande axée sur le culte de la beauté corporelle par l'image qui participe à la diffusion des diktats. À l'envers de l'iconographie des saints incarnant la pureté des cultes religieux, les photos de stars sur papier glacé sont les avatars modèles des dogmes de la culture de masse. Ces icônes exhortent à la perfection, « comme Madonna » ou « comme toute putain sachant putasser » en valorisant leur « beauté inaltérable de schtroumpfette » (91), comme toutes ces femmes qui figurent dans ces « palmarès des plus belles femmes du cinéma américain » (102). Dans cette société capitaliste, la culture populaire, comme un film hollywoodien, codifie et renforce l'idéologie patriarcale des deux classes (dominants/dominées). En effet, le message adressé aux hommes est : « conquérir l'humanité », « [se battre] pour que justice soit faite »; alors qu'aux femmes, il est plutôt : « je n'ai rien d'autre à faire que me faire belle pour toi », « je cours les boutiques et les chirurgiens », « vois comme je ne suis que ça, infiniment bandante, infiniment déshabillée » (102). Pour gagner sa vie, l'un est invité à se livrer au jeu du pouvoir et des lois, l'autre à susciter le désir.

Dans l'univers de *Putain*, à force de répétitions, ces messages finissent par cristalliser la performance de genre des deux classes. Ils façonnent ce que l'individu doit être disposé à performer pour valider son appartenance à un groupe. La conformation s'effectue par une discipline stricte et violente appliquée aux quelques heures *loisibles* restantes hors du travail, dont l'énumération des pratiques et des outils ponctue le roman : « pots de crèmes », « hormones » (106), « vélos stationnaires des gymnases », « ultraviolets des salons de bronzage » (169), « coutures de la

chirurgie cachées » (127), en figurent quelques exemples. Encore une fois, le décret « on doit avoir dix-huit ans toute sa vie » (101) ne s'applique qu'aux femmes. Si la violence contre l'évolution normale du corps paraît corollaire au vieillissement (de la crème préventive à la chirurgie), la propagande n'épargne pas les jeunes filles.

La « putasserie », terme qui revient régulièrement dans *Putain* (85, 111, 130, 169, etc.), renvoie à l'assujettissement aux diktats politiques de cette propagande du capitalisme patriarcal et de la conformité à cette logique du marché de classes sexuées ordonnant aux femmes de se soumettre aux désirs des hommes, à « l'exigence de séduire » (Beaudry, 2015 : 112). La réussite passe par le regard des autres, la capacité à y susciter la convoitise, le désir, et se concrétise par le rapport sexuel. « [P]utasser » (91), c'est chercher la « confirmation de sa visibilité » (Beaudry, 2015 : 113). Cynthia dit des putains qu'« elles bavent d'être regardées tout autant que les hommes qui les regardent » (109). S'établit ainsi une dictature du regard des hommes à l'intérieur de laquelle les femmes ne peuvent que larver ou putasser, être mères ou putains.

### **Entre femmes**

Dans *Putain*, la logique du marché nourrit, d'abord, une lutte de classes par l'opposition entre les mères et les putains. Cette lutte débouche ensuite sur un continuum car si, depuis le regard de Cynthia, toutes putassent, seules celles qui ne misent plus sur leur pouvoir de séduction sont associées aux mères. Les autres accumulent un capital érotique, puisque, dans cette dictature patriarcale, « une femme c'est avant tout un sexe susceptible de faire bander » (43).

Le capital érotique crée, dans l'univers de *Putain*, un rapport de force entre les femmes. Au prix de la violente discipline, la putain doit « rester coquine et sans enfants pour exciter les hommes » (35). De ce clivage s'ensuit que, dans l'étalage ostentatoire de leur capital érotique, « c'est aux femmes que les femmes mentent » (183). Cette division patriarcale Mères/Putains se

trouve à la source du mépris de Cynthia pour les autres femmes (Bergeron, 2017 : 113). Le culte omniprésent de la beauté imposé par l'exigence de séduire fait en sorte que, déjà « à l'école secondaire », Cynthia ressentait à l'égard de ses rivales la « haine de les voir plus jolies » (92). Une fois adulte, cette haine fait qu'elle n'a « pas vraiment des amies, seulement des copines » (146). Même la femme de qui elle semble la plus proche, Danielle, pourtant aussi travailleuse du sexe, n'est que sa « faire-valoir » (150).

Le mépris des femmes entre elles organisé par cette société patriarcale suggère à Guillaumin et à Federici l'idée que les femmes ont subi un processus de ségrégation similaire à celui institué par le racisme, produit par le capitalisme (Federici, 2004 : 31-32). Telle qu'elle est dépeinte dans le roman, la politique patriarcale se propage en intégrant « la "nature" de ceux qu'elle exploite » (Federici, 2004, 31-32). La « nature » implique ici le sexe, soit aussi bien le ventre des femmes, la matrice des mères, que l'organe génital, tel que le retransmet l'« ordre patriarcal où le corps des femmes, leur travail, leurs pouvoirs sexuel et reproductif [sont] mis sous le corps de l'État et transformés en ressources économiques. » (Federici, 2004 : 308) L'exploitation de la matrice n'est certes pas explicitée dans *Putain*, comme c'est le cas, par exemple, dans *La servante écarlate*<sup>17</sup> d'Atwood. En revanche, le roman d'Arcan souligne les effets de l'absence de capital érotique sur les mères – devenant larves –, tout en se concentrant sur les mécanismes érotisant les putains.

Le sexisme qui réduit ces femmes à la fonction de séductrices des hommes relève d'une misogynie fondée sur la négation de leur subjectivité. Suivant le raisonnement de Federici, la coercition des travailleurs induite par l'exploitation capitaliste ne peut être neutralisée que par le déploiement de la violence sur une autre classe qui en devient la soupape. Les hommes, à l'intérieur de la lutte capitaliste, disposent tous d'une telle soupape, les autorisant à déployer leur violence sur

---

<sup>17</sup> L'organisation sociale de la société dystopique de *La servante écarlate* s'articule autour de l'optimisation de la reproduction.



la classe des femmes. Or, les contraintes physiques et psychologiques imposées pour contrôler les femmes alimentent chez elles une énergie de révolte. Aussi la division par la société en catégories de femmes permet-elle de neutraliser cette révolte, en les retournant les unes contre les autres. Le rapport de force dans cette lutte de classe oblige donc les femmes à intégrer l'idéologie patriarcale, qu'elles subissent comme une forme de violence. Les femmes intériorisent le regard androcentré misogyne et le portent sur leurs rivales, ce dont témoigne la narratrice : « je déteste les femmes [...] avec la force de ce recoin de mon esprit où je les assassine » (95). Ce mépris entre femmes fait « la preuve », dans la société de *Putain*, « que la misogynie n'est pas [qu'] une affaire d'hommes » (18), car à l'instar de la dystopique République de Gilead déployée dans *La servante écarlate*, « dans une société où les femmes n'ont pas de pouvoir, elles endossent les idées oppressives des dominants, celles des hommes [...] » (Éthier, 1997 : 79), et relaient cette haine de classe liée à leurs attributs sexués. Dans *Putain*, les femmes se trouvent subordonnées aux hommes, tournées entièrement vers eux, mais en compétition entre elles. La narratrice dit d'ailleurs des femmes que nul échange n'est possible entre elles : « elles ne veulent pas de mon sexe et [...] il n'y a rien d'autre que je puisse leur offrir » (18).

L'institution patriarcale du clergé a contribué à instaurer ce mépris des femmes entre elles en modifiant certains préceptes de l'Église. Federici affirme à ce sujet qu'« en associant sainteté et abstinence » (Federici, 2004 : 77) au XII<sup>e</sup> siècle, le clergé, par la voix de théologiens comme Thomas d'Aquin dans la *Somme Théologique*, a réussi à neutraliser le pouvoir sexuel des femmes. En ce sens, dans *Putain*, selon leur appartenance à une catégorie ou à l'autre, les femmes se méprisent mutuellement à coup d'injonctions contradictoires : les putains ne sont que méprisables objets de jouissance, et s'opposent ainsi à la sainteté qui échoit aux mères; et pourtant, la glorification de la désirabilité, injonction capitaliste fondamentale, nourrit le mépris des mères

larvaires par les putains. On comprend que les catégories sont établies pour *purifier* les rôles et rendre dangereux le franchissement des frontières (Douglas, 1967).

Cette configuration sociale nuit au partage affectif amical dans le roman, hormis celui fondé sur la misandrie chez les prostituées. Cynthia décrit ainsi un de ses rares échanges :

me soûler avec d'autres putains qui ne sont pas vraiment mes amies, plutôt des copines de travail, moi et elles liées par une obscure camaraderie, une fraternité de se moquer de la queue des clients [...] comme si nous étions complices, comme si la complicité c'était ça, un ricanement de putain adressé à une autre sous le nez d'un client. (56)

Prise dans son ensemble, cette configuration qu'aménage le capitalisme patriarcal précise le « continuum féminin » (Raymond-Dufour, 2005 : 59) que *Putain* donne à voir derrière les groupes symboliques servant la politique et qui apparaissent en premier plan. Une mère se définit, par exemple, par sa « destitution de putain du village » (39) et sa beauté marque « le vieillissement en parallèle d'elle et de sa photo d'où il n'est plus possible de sortir » (107). Toutes les femmes sont piégées dans cette classe de femmes, et les putains savent qu'elles ne font que différer leur élimination de l'économie du marché du désir des hommes. Malgré les échanges misandres, l'injonction à la séduction pour la survie dans le groupe agentif occupe leur pensée misogyne parce qu'androcentrée :

la complicité était possible et même redoutable car elle trouvait sa source dans une haine commune, la haine des clients, mais dès que nous sortions du cadre de la prostitution, nous redevenions des femmes normales, sociales, des ennemies. (16)

Dans l'optique d'une lecture de la représentation sociale globale de l'u-topos qu'offre *Putain* et que poursuit le présent chapitre, les femmes « normales », « sociales », « ennemies » que désigne la narratrice dans cet extrait sont toutes ici des putains, car en compétition dans l'économie du marché qui les force à putasser, à performer le genre attendu par leur conformité au rôle de putain. « Dans une telle culture de l'image, chaque femme est la rivale de toutes les autres » (Smart, 2014 : 382). Ce portrait social cerne surtout un milieu féminin « où la reconnaissance du commun

ne sert qu'à le repousser et où la coexistence positive – constructive – est [pour le] moins difficile, sinon impossible. » (Bergeron, 2017 : 114) Au final, la politique mise en scène dans *Putain* illustre cet aspect du capitalisme révélé par Federici, soit qu'il s'est avéré « tout d'abord une accumulation de différences, d'inégalités, de hiérarchies, de divisions, qui ont aliéné les travailleurs les uns des autres et souvent d'eux-mêmes » (Federici, 2004 : 235). Cependant, si ce point de vue enferme toutes les femmes dans la putasserie, toutes n'exercent pas le travail du sexe comme Cynthia. L'étude du métier de la protagoniste permet alors de discerner son statut politique par la position sociale qu'elle occupe et raffine le portrait de société que dresse le roman à travers sa profession.

### **Putain, travailleuse du sexe**

Cynthia « travaille pour une agence d'escortes qui annonce dans les journaux anglophones », qui lui loue une chambre à Montréal, « un meublé sur Doctor Penfield », et qui lui « fait de la publicité » sur des « forums de discussion » en échange de « la moitié » de ce qu'elle gagne. (30) Elle « ne travaille que le jour, [...] [car] après cinq heures de l'après-midi ce métier devient franchement morbide, c'est de la prostitution, celle des rues et des coups de pieds » (154). Son agence est « protégée par la mafia italienne [...] [par] des lois sur les lois, les métalois » visant à couvrir « les proxénètes [, qui] n'ont pas l'habitude [d']informer le personnel » (157). Même en n'exerçant que le jour et par le biais d'une agence d'escorte, les prostituées sont vulnérables. La précarité de leur statut n'est pas sans lien avec leur rôle. La narratrice explique en effet que, dans ce milieu, l'identité civique réelle n'a aucune importance : « il ne sert à rien d'avoir un visage dans ce commerce, [...] je m'appelle Cynthia et vous le savez déjà, ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain » (121). La condamnation morale qui ostracise les travailleuses du

sexe les contraint à la clandestinité<sup>18</sup> et n'offre aucune protection sociale et juridique, mais le métier demeure paradoxalement assez reconnu pour être « affiché dans le journal ». Cynthia dénonce ce statut sans droits : « qu'est-ce qu'avoir mal lorsqu'on est moi » (23) ? L'anonymat suffit à illustrer la précarité du statut de prostituée, qui l'expose à la misogynie la plus violente :

la mort se cachait derrière tous mes gestes, d'ailleurs on me dit souvent que je fais un métier dangereux, [...] n'importe quel fou pourrait venir à moi et me briser les os dans un moment d'égarement, m'étrangler d'une seule main et me faire voler sur les murs (89).

Malgré la perte de pouvoir qui s'y rattache, la profession ne manque pas de relèver car l'effet pernicieux du patriarcat tient à ce qu'il surplombe la société capitaliste en utilisant sa source d'énergie : l'argent.

### **Argent et liberté**

D'entrée de jeu, Cynthia déclare qu'en se prostituant, elle a « gagné beaucoup d'argent » (16), une moyenne d'environ deux mille dollars hebdomadaire après paiement de l'agence, pour sept parfois huit clients par jour à raison de quatre jours par semaine (31). Dans « l'exaltation des débuts » (151), les prostituées rêvent : « de l'argent tant qu'on en veut, du champagne et des limousines, des vedettes et de la cocaïne, nous nous racontons la vie des gens riches, des hommes de là-bas [New York] » (150). Cynthia exprime son sentiment de liberté : « avec cet argent je peux m'occuper de moi comme je l'entends » (51). S'occuper d'elle signifie d'abord se plier aux diktats de son rôle, de la putasserie qui rattrape cette liberté, ce dont elle prend conscience : « entretenir une jeunesse sans laquelle je ne suis rien » (51). Mais rapidement, « le piège s'est refermé » (56), là où l'accumulation pécuniaire semblait combler l'inégalité que le capitalisme entretient par la division

---

<sup>18</sup> « Au Moyen-Âge, la sorcière et la prostituée étaient considérées comme des personnages positifs qui effectuaient un service social pour la communauté. Ces deux identités féminines reçurent les connotations les plus négatives avec la chasse aux sorcières et furent rejetées, physiquement par la mort et socialement par la criminalisation. » (Federici, 2004 : 359) Nous approfondirons ces considérations critiques sur la figure de la sorcière dans les prochains chapitres.

sexuelle du travail. La liberté réside dès lors dans le pouvoir de se conformer au désir des hommes; le luxe, dans celui d'entretenir sa putasserie à hauts frais pour ne pas larver comme les mères.

L'appréhension de la « difficulté de changer de vie, de vivre sans argent » (151), fait qu'elle doit travailler plus : « Je suis ici presque tout le temps » (129), dit Cynthia. Elle rapporte des répercussions psychologiques qui la poussent à se droguer pour tenir le coup : « ma tête qu'il faudra bien soulager de quelques comprimés [...] pour me déridier le jour et d'autres pour me faire dormir la nuit, il en faut beaucoup » (138). En somme, la travailleuse du sexe a cru s'émanciper par la liberté que procure l'argent, mais la politique patriarcale de la putasserie la rattrape et transforme son pouvoir en *pouvoir d'os pour chien*<sup>19</sup> : pouvoir effectif grâce à la soumission aux hommes. Dans un article sur la figure paradoxale de Cynthia, Boisclair commente cette contradiction d'une voie d'autonomisation aboutissant à l'hétéronomie, balançant entre « accession à la subjectivité et autoréification » :

[l]a figure paradoxale semble rendue possible par la configuration historique caractérisée par la conjugaison de deux éléments contradictoires : d'une part, l'avènement d'un nouvel horizon sociopolitique où les femmes ont accédé au statut de sujet et, d'autre part, la persistance de l'identification réductrice de la femme à son corps. (Boisclair, 2005-2008 : 119)

Réduite à son corps, la prostituée exploitée<sup>20</sup> « baisse la tête lorsqu'on lui remet l'argent », sachant que « ceux qui payent seront toujours plus grands que ceux qui sont payés en baissant la tête [...] c'est une loi de la nature » (63-64). Telle que la présente Cynthia, la prostitution n'est qu'une illustration d'une « loi de la nature », donnée comme universelle par le patriarcat : « des millions de femmes font de leur corps une carrière » (42) en le soumettant à la domination masculine. La préservation de la jeunesse du corps, diktat déterminant, enchaîne les prostituées et les putains à

---

<sup>19</sup> La formule est tirée de *La servante écarlate* (Atwood, 1985 : 46).

<sup>20</sup> Les services de l'agence lui prennent la moitié de son salaire.

leur corps dans un absurde combat contre le temps. Car dans cette société, s'« il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte, [...] il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans » (32). À preuve, « les débutantes sont toujours très populaires [...] elles n'ont même pas besoin d'être jolies » (16). C'est même le lot de toutes les femmes : « avoir vingt ans est déjà trop lorsqu'on est une femme, lorsqu'on est putain » (118). D'ailleurs, vont ensemble « meilleures escortes et [...] meilleure clientèle », tout comme « la richesse des hommes est toujours allée de pair avec la jeunesse des femmes » (15-16). C'est donc dire que le roman montre une société où le capital des hommes réside dans l'argent et celui des femmes – un capital érotique – dans le corps, dont la jeunesse est l'une des principales valeurs.

### **Corps et argent**

La société d'Arcan présente des femmes liées au politique par le corps. Dans l'économie du marché patriarcal, le politique charge le corps – originellement neutre – de signifiants symboliques, selon l'appartenance à un groupe social, ce qui l'engage dans « les manières de penser le rapport à soi et aux autres. L'objet sociologique n'est donc pas le corps mais les acteurs qui le mobilisent. » (Duret et Roussel, 2013 : 8) Dans cette dictature, les femmes mobilisent leur corps à travers la putasserie dans un rapport de force dont les hommes profitent. On l'a vu, la culture de la conformation parfois violente du corps féminin à la jeunesse suscite tout un secteur d'activité économique. En d'autres termes, la putasserie les enrôle toutes comme travailleuses du sexe, de leur sexe. La transaction financière entre le client et la prostituée ne fait que matérialiser ce rapport symbolique entre l'argent des hommes et le corps féminin.

### **Capital symbolique de sexe**

Dans *Archéologies du futur : le désir nommé utopie*, Jameson travaille l'identité individuelle et le rapport à l'identité sociale, notamment dans une étude de *L'Utopie* de More. Le spécialiste de

l'utopie explore « l'idée freudienne selon laquelle l'inconscient ne dispose pas du concept d'argent »<sup>21</sup> et que, « d'essence communicationnelle, [...] le concept d'argent est "axiologiquement neutre" »<sup>22</sup> (Jameson, 2005 : 51). L'argent, l'identité et le statut politique articulent en ce sens les rapports sociaux dans la lutte de classe. Dans cette optique, le rapport des hommes au corps des femmes – illustré par la prostitution dans *Putain* mais débordant de cette sphère – transmute la neutralité de l'argent en capital réel et symbolique, et c'est ce qui confère du pouvoir aux hommes. La société que décrit Arcan met donc de l'avant un capital avantageant les hommes, parallèlement à l'accumulation de richesses. Si l'argent est généralement considéré comme le moteur du système capitaliste, il n'apparaît cependant que comme deuxième facteur discriminatoire, car le sexe induit, comme l'argent, une valeur qui construit le rapport individuel au social (Guillaumin, 2016 : 113-114). Et comme la rationalisation capitaliste de la sexualité a poursuivi au fil des siècles la « dévalorisation du travail des femmes et de leur position sociale » (Federici, 2004 : 234), et ce, en avilissant leur force de travail non-reproductive, cette dévalorisation engendre ce que Federici nomme une « "désaccumulation primitive" de leur propre pouvoir collectif et individuel. » (Federici, 2004 : 235) Le portrait des clients peuplant le roman élargit la vue d'ensemble du patriarcat en dévoilant ce que les hommes cherchent à capitaliser par la transaction prostitutionnelle. Il faut donc se tourner vers les clients, car dans cet échange, « il faut être deux pour jouer à ce jeu, un pour frapper à la porte et l'autre pour ouvrir » (23).

## **Classe des hommes**

Dans *Putain*, Cynthia énonce clairement l'injonction symbolique qui se matérialise dans l'échange prostitutionnel : « il faut bander et jouir à tout prix ou faire bander et faire jouir, il faut payer ou se

---

<sup>21</sup> Jameson s'appuie ici sur Norman O. Brown, *Life against Death* (1959).

<sup>22</sup> Jameson s'inspire de *Théorie de l'agir communicationnel* (1981) de Jürgen Habermas.

faire payer » (141). La formule rappelle que le rapport concerne les deux sexes. Par contre, il ne s'applique politiquement qu'au corps des femmes : les hommes doivent bander, payer, *vivre* leur pouvoir sexué (virilité) dans cette transaction.

### **Du client, l'escorte fait l'homme**

Les motifs de la capitalisation dans la transaction prostitutionnelle se manifestent de façon particulièrement criante chez les clients les plus riches, « ces hommes malades d'avoir tout ce qu'ils veulent » (150). Puisque Cynthia est « une putain de haut calibre », elle travaille « avec des Blancs », qui la payent « pour marquer leur supériorité de Blancs, pour signifier que tout peut s'acheter, les femmes et la misère des autres » (56). Ils expriment ainsi leur domination sur la classe des femmes, comme les riches hommes Blancs l'ont fait avec l'esclavagisme des Noirs aux États-Unis<sup>23</sup>. Les plus riches légitiment de cette manière leur pouvoir dans la classe des hommes. Cynthia traduit par cette comparaison l'attitude ostentatoire des plus puissants : « ils pourraient me faire parader devant leurs collègues comme si j'étais un chien de concours, la putain de l'année » (167). Les plus prospères louent des escortes pour « faire parader cette jeunesse auprès d'eux car elle se paie chèrement » (58). Tandis que les prostituées de luxe investissent leur argent dans la putasserie afin de garder la jeunesse de leur corps, celui des hommes l'est dans la confirmation de leur statut.

Si le statut des hommes décuple leur valeur par rapport à la classe des femmes, l'argent décuple la virilité dans l'économie du marché des hommes, qui leur dicte « l'étalage de leur pouvoir d'achat » (58) du corps de la femme, surtout de sa jeunesse, car cette dernière concentre sa valeur symbolique, à l'instar des objets d'art. Vu ainsi, le roman présente le mercantilisme de la putasserie comme surenchère au capital symbolique féminin. L'association perverse du luxe et de la luxure

---

<sup>23</sup> Rappelons que l'étude intersectionnelle de Côté (2015) démontre le lien entre blancheur et genre/sexe dans le roman *À ciel ouvert* d'Arcan.



mise en scène par le roman semble résulter d'un tour de force réalisé par les hommes et consistant à légitimer l'assujettissement des femmes à l'aune de leurs désirs à eux. Certes, plus la somme investie est grande, plus elle est rentabilisée par l'accumulation symbolique de l'"objet" de luxe qui auréole, *escorte* le client. Cependant, les hommes de toutes bourses capitalisent sur leur statut de dominants dans la transaction prostitutionnelle. Or, de l'évocation de la diversité des clients peuplant le roman ressort leur exemption de la dictature du corps, qu'il faut maintenant définir.

### **Consumérisme patriarcal**

À quelques reprises, Cynthia détaille la clientèle qui défile à la chambre louée par l'agence. Elle mentionne que « les hommes de jour sont des hommes de neuf à cinq qui ne se droguent pas » (155). Ils sont « propres », mais ils ont les « ongles sales et jaunes » et leurs « poils [sont] gris » (155). Leur apparence physique et leur âge peuvent s'exhiber librement et en cela, ils tranchent radicalement avec ce que les escortes doivent offrir. Contrairement à elles, présentées en produit de séduction jusqu'au prénom (Cynthia, par exemple, est choisi car il fait « sophistiqué » [122]), « les hommes n'ont pas besoin de se donner en spectacle » (180). Malek, un riche gérant de banque libanais, est « si gros » (158), qu'il est de ce type d'« homme qui ne peut plus baiser à moins de payer » (157). Son obésité ne l'empêche pas d'affirmer ce qu'une telle « aurait dû être pour lui plaire » (158), dans l'indifférence totale du miroir qu'incarne l'escorte alors qu'il devrait éprouver la « honte d'avoir dû remplacer la séduction par l'argent » (58).

Le malaise de Cynthia devant les clients jeunes et beaux, comme Mathieu, met en relief l'impératif de la beauté féminine qui l'écrase, en lui renvoyant à quel point elle a « besoin de la vieillesse des autres pour rayonner » (159). Comme pour l'embonpoint de Malek, ce reflet montre ce que la capitalisation inégalitaire de l'âgisme inhérent à l'hétérosexisme nécessite : l'avilissement des unes par la domination des autres. La norme, dans ce métier, tient à ce que les clients « baisent

leur fille » (108). C'est donc dire que la conformation des rôles à l'idéologie de la putasserie à travers la capitalisation sexuelle des corps valorise virtuellement le tabou de l'inceste; voire elle s'en abreuve.

Cette homéostasie paradoxale explique que même le plus misérables des hommes, comme Michael le chien, « cette larve [psychologique] de chien » (62) qui demande qu'on l'humilie, ramène invariablement la prostituée à « la dévotion de l'esclave à son maître » (62). Sur le plan physique, la misère de Jean de Hongrie, au corps « marqué du sceau de la mort et du dépérissement » (135), se déploie devant Cynthia dans le mutisme le plus total, « sans jamais mentionner les cicatrices qui hurlent. » (136) Le mépris des clients pointe derrière leur indifférence à la vie des femmes, à tout ce qui est permis chez eux « alors que chez les femmes c'est impardonnable » (48). Le sarcasme de Cynthia sur ce métier où l'« on [...] sent la reconnaissance des autres » (14) traduit bien ce qu'elle croit qu'ils pensent d'elles : « rien du tout j'en ai peur » (108).

Michael, le rabbin, « traîne sa judéité entre les jambes de putains » (110) depuis « ses soixante-dix ans » (113). Il illustre, au-delà de l'exemption à la tyrannie du corps, que l'homme se situe au-dessus de la morale religieuse, que son rôle incarne pourtant. Ce dernier cas laisse croire que le statut d'homme prime le statut religieux, même dans la communauté religieuse<sup>24</sup>. La variété des portraits de client dans le roman met alors en lumière leur exemption des contraintes de la politique de la putasserie. Au contraire de ce que la politique capitaliste impose aux femmes, l'argent décuple la force du statut politique des hommes. Et, dans le cadre de l'échange prostitutionnel tel que l'illustre Arcan, ce statut les immunise contre la laideur, la honte, la misère, la morale, les tabous religieux et contraintes pesant sur les femmes.

---

<sup>24</sup> En somme, on pardonne l'homme de religion car il est la victime de la faute d'Ève, la putasserie originelle, faute extérieure à son sexe et, par extension, à son représentant.

En plus de conforter leur pouvoir par l'achat de services sexuels, les clients achètent le regard des femmes. Étrangement, même si les hommes ne font rien pour se mettre en valeur, ils attendent des prostituées qu'elles les désirent irrémédiablement. Si Cynthia précise que « croire qu'ils sont les seuls à avoir du plaisir est une erreur » (20), qu'elle en a avec les premiers clients avant que l'acte sexuel ne devienne « douloureux » (20), elle dit aussi : « les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente » (20). La soumission à la putasserie exige qu'elle performe ce comportement attendu de la putain, le script sexuel<sup>25</sup> associé à son rôle et à son statut. Selon Federici, historiquement, « la production de la "perverse" était [...] une première étape de la transformation de la sexualité féminine en force de travail. » (Federici, 2004 : 350) Sur la condition de prostituée de Cynthia, Boisclair explique que le sujet, « ayant incorporé les fantasmes des autres, s'y [est] conformé au point de s'être nié pour n'être plus que le corps des autres » (Boisclair, 2007 : 123). La négation de soi jusque dans la performance de l'expression du désir du corps masculin, qu'il soit conscient ou non, institue ce désir en doctrine de la cité : « ils ont des appétits et [...] c'est tout ce qui importe » (64). L'asservissement des femmes au désir des hommes devient une sorte de mécanisme de régulation sociale : « les putains servent [...] à ce que les jeunes filles ne soient pas violées sur le chemin de l'école » (90).

Dans *Le cimetière des filles assassinées*, Beaudry dit des femmes de l'univers de *Putain* qu'elles vivent avec « ces corps qui ont en eux quelque chose qui ne leur appartient pas » (Beaudry, 2015 : 115). Cynthia témoigne de cette obligation à la féminité que la société accole au sexe et du sentiment de dépossession de son libre arbitre et de ses droits : « [J]'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les

---

<sup>25</sup> Nous utilisons la notion de script sexuel de John Gagnon telle que le manie Boisclair dans « Mourir ou jouir : détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs » (2012).

sorties, de me donner un maître. » (15) En effet, dans le roman, statut, rôle et performance de genre lui sont clairement assignés : « j'ai désormais un titre, une place et une réputation » (56). Le statut de prostituée de Cynthia résulte de son rôle de putain, de non-mère, qu'elle performe en suivant les prescriptions de la putasserie. Les fonctions de son métier, tel qu'elle les définit, illustrent bien ces prescriptions, par exemple, « [s]on action, [s]on expertise de sucer, de putasser à la chaîne, [...] pour stocker le désir du plus grand nombre » (129). Présentée ainsi, Cynthia suggère une force de travail, celle d'un ouvrier d'usine, qui se borne mécaniquement à « putasser à la chaîne », ou encore, une compétence technique de col blanc, une « expertise ».

L'achat du corps par l'homme triomphe cependant du pouvoir de séduction, réel mais subordonné à la transaction. Quand Cynthia formule « l'évidence du trafic où se joue [s]a personne » (57), elle souligne son statut d'objet hétéronome (Boisclair) dans cet univers capitaliste patriarcal, que « son corps est le lieu d'un échange économique se déroulant strictement entre hommes[, que] par son corps transite l'argent » (Boisclair, 2009 : 72) de l'économie du marché sexuel. En ce sens, le roman d'Arcan montre que ce que la prostituée revend à l'homme, c'est son propre désir, à lui, et, par le fait même, son pouvoir.

## **Vision d'un autre monde**

En parallèle à la dictature de la putasserie abondamment décrite, un monde extérieur est évoqué à quelques reprises dans le roman. Il laisse entendre l'existence d'autres groupes évoluant dans une idéologie différente de la putasserie. Cynthia fait allusion à « ces hommes [qu'elle] ne verrai[t] pas dans ce métier car ils ne fréquentent pas les putains » (46). De même qu'il y a des hommes ne correspondant pas aux clients, il serait d'autres femmes vivant en-dehors des groupes des larves et des schtroumpfettes : « il existe des femmes fortes et actives tout le monde le dira, tout le monde en connaît » (58). Lorsque, parlant d'un client, elle mentionne la possibilité de le croiser « au-

dehors dans le vrai monde, à l'extérieur de cette chambre » (62), le « dehors » à ce monde allègue l'existence de plus d'une classe sociale. Le « vrai monde à l'extérieur de cette chambre » sous-entend que celui que Cynthia habite serait le *faux monde à l'intérieur de cette chambre*. Ce dédoublement du discours du personnage narrateur focalisé entraîne une ambiguïté sur son statut. Par ailleurs, Cynthia allègue aussi l'existence d'un autre lieu que sa chambre de prostituée, son « appartement perdu au cœur de Montréal, [...] dont les rideaux se referment sur le campus de l'Université de Montréal, sur l'intelligentsia anglophone » (124), ainsi qu'une autre vie que la prostitution : « à l'université j'étudiais en littérature » (131). Depuis l'enclave de la putasserie, elle refuse de livrer certaines vérités de ce monde et de son identité, comme son nom civique, concluant un pacte narratif d'omissions : « mon nom de baptême [...] que vous ne saurez pas » (122).

Le monde qu'elle présente est ainsi biaisé par un cadrage à deux registres, celui du statut précis de travailleuse du sexe, tantôt superposé, tantôt subordonné à son rôle symbolique de putain. L'effet de perspective engendré par le point de vue de la prostituée rend le pire du monde en étendant son discours dystopiste à tout et à tous. Cet effet dystopique peut expliquer la difficulté, dans ce chapitre, de dissocier la prostituée de toutes les femmes alors que Cynthia pointe deux seules catégories de femmes, les putains et les mères, dont l'une se situe au centre du jeu et l'autre se trouve hors-jeu. La piste du biais dystopique révèle mais brise aussi le cadre de cet « univers commun dont la codification est la même pour l'ensemble de la société. » (Guillaumin, 2001 : 124) La putasserie, paradoxalement présentée à maintes reprises comme loi universelle même à l'extérieur de la prostitution, aux mères, par exemple, n'est pas partagée uniformément, et ce, même par les prostituées, car comme le mentionne Cynthia : « Danielle (...) n'est pas comme moi, elle n'a pas besoin d'être la schtroumpfette » (150). Si, tel que le dit Boisclair au sujet de Cynthia et de Nelly, la narratrice de *Folle*, la protagoniste arcanienne « livre ce qu'elle voit depuis la position que ce corps occupe dans le monde » (Boisclair, 2009 : 81), dans *Putain*, elle déploie sa

parole en omettant certaines réalités dans une visée critique donnant à voir le monde comme dystopique. La vision individuelle du personnage focalisé se compose donc aussi d'éléments subjectifs et propres à sa trajectoire personnelle qui participent au discours dystopiste critique cerné dans ce chapitre et que nous étudierons au prochain chapitre.

## Conclusions

Étudiant le monde représenté dans *Putain* à la lumière des trois axes identitaires de Millett (rôle, statut et performance de genre), ce premier chapitre montre que la distribution sociale du pouvoir entre les hommes et les femmes telle que le discours dystopiste, qui se fait ici critique (Jameson), la présente s'effectue sur une base sexiste. La narratrice décrit une classe des femmes divisée en deux catégories : les mères et les putains. Sur le plan politique, la dictature du désir propre au capitalisme patriarcal illustré par Arcan assimile les jeunes filles à la figure de la putain et conforme toutes les femmes du roman à la putasserie par le biais d'une propagande dont les diktats imprègnent la publicité et la culture populaire. Le roman révèle une société qui fait des putains, à travers le rôle que leur assigne la culture, les plus endoctrinées et les plus formatées à l'image de la putasserie, ce qui se manifeste jusque dans leur performance d'appartenance au groupe. Ce rôle les soumet aussi aux critères des désirs des hommes en imposant une discipline parfois violente à leur corps. En contrepartie, les mères sont celles qui ne parviennent pas ou plus à séduire les hommes. *Putain* illustre aussi un patriarcat qui induit un mépris entre les femmes pour mieux régner sur les unes et les autres, ce qui les affaiblit.

Aussi, bien qu'il soit le plus élevé de la hiérarchie économique des travailleuses du sexe, le métier d'escorte qu'exerce la narratrice la place dans une situation de vulnérabilité, notamment par l'exposition à la violence. Son statut d'escorte de luxe exige un très onéreux combat contre le vieillissement naturel – voire accéléré par son travail – de son corps et participe de sa dépendance

à l'argent qui la maintient dans ce métier. La diversité des clients illustre aussi la liberté des hommes en regard des diktats auxquels se soumettent les femmes, et encore plus l'escorte de luxe dont ils achètent les services. Cette transaction financière prostitutionnelle consiste à matérialiser davantage le pouvoir des hommes dans un processus de capitalisation symbolique sexué bipartite. Autrement dit, l'échange prostitutionnel affaiblit la force de travail de l'escorte en valorisant le pouvoir subordonné de sa putasserie dans une logique de désaccumulation (Federici) de capital symbolique. Au final, le désir des hommes se révèle le moteur à la source de la politique illustrée par le discours dystopiste critique (Jameson) du roman.

Enfin, si l'identité des femmes du roman se construit en conformité avec le code de la putasserie partagé par toutes (rôle de mère ou de putain), d'autres identités sont possibles, mais elles sont reléguées à un monde extérieur à la putasserie. Pourtant Cynthia évoque la vision de dehors sociaux, où évoluent des femmes et des hommes qui lui sont étrangers. Cette opposition interroge le cadrage discursif du roman : si cette société paraît totalitaire, c'est peut-être à cause du regard de la travailleuse du sexe focalisée, qui se fait dystopiste. Ce mécanisme énonciatif doublant le niveau représentationnel général du roman semble ouvrir la piste à des variations du discours dystopiste que le premier chapitre a mis au jour. Le caractère dystopique de la société dessinée par le roman sera donc confronté à l'étude de l'expérience singulière de la narratrice. Le prochain chapitre poursuivra l'inscription du regard dystopiste de Cynthia dans les aspects formels de *Putain*.

## CHAPITRE 2. LANGUE DYSTOPISTE

Le portrait de société qui émane du discours de *Putain*, tel que présenté dans le premier chapitre, donne à voir des aspects dystopiques cependant modulés par la focalisation de la travailleuse du sexe et par l'évocation d'acteurs évoluant à l'extérieur de la société hétérosexiste de la putasserie. C'est ce cadrage du discours qui est poursuivi dans ce deuxième chapitre. Aussi est-ce l'étude de la langue et du personnage-narrateur qui retiendra notre attention.

L'analyse se penchera sur la langue du roman, en quête de moments dystopiques ceints dans la clôture narrative. La notion d'idéologèmes telle que la manipule Jameson dans *Archéologie du futur* servira d'outil pour interpréter des effets de cette langue qui « envoûte le lecteur et l'emporte dans son envolée lyrique » (Smart, 2014 : 378). Cette notion sera scrutée à travers les procédés formels, notamment l'itération thématique, qui participent de cette vision du pire. Ensuite, l'étude de la trajectoire du personnage-narrateur cherchera à retracer la source de cette langue dystopiste et à en cerner le point de vue, que nous associerons aux catégories de dystopie chez Jameson. L'enfance de Cynthia puis son rapport à son métier serviront ainsi à réinterpréter le discours narratif et ses effets de langue pour en mesurer la portée en regard de sa teneur dystopiste.

### Langue de la putasserie

*Putain* participe de l'écriture des « vilaines filles », mouvance littéraire de quelques écrivaines québécoises de fin de millénaire identifiée par Boisclair et Catherine Dussault Frenette dans leur article « Mosaïque de l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) » (2014). La pratique de l'autofiction caractérise ces « *bad girls* » mais surtout, « les vilaines filles parlent de sexe, et



crûment » (Boisclair et Dussault Frenette, 2014 : 49). L'omniprésence de la sexualité distingue, de prime abord, la langue de la putasserie dans *Putain*, car, comme le dit Cynthia : « je ne peux que tourner en rond sur l'idée d'une putain affalée sur le dos » (45).

### **Langue hypersexualisée**

Dans la langue de *Putain*, « les conventions reliées [au] genre traversent [le] corps pensant. » (Raymond-Dufour, 2005 : 68) Puisqu'en utopie la langue contient tout un programme idéologique, l'univers de la putasserie qui sursexualise le corps des femmes aperçu au premier chapitre se retrouve dans les diverses considérations de la narratrice sur son monde, donnant lieu à plusieurs formulations recherchées, comme « me dévêtir de ma campagne » (15) ou encore « me déshabiller de mon sexe » (117). Par ces formulations évoquant la dénudation, la narratrice joue « la carte de la féminité – voire de l'ultra-féminité » (Boisclair, 2009 : 81) performée dans son travail. Comme ce métier ne fait pas dans la pudeur, la crudité des images sexuelles macule diverses considérations du fil de sa pensée. Par exemple, « ce qu'ils nous jettent à la figure » (86) et « tout ce que je vous jette à la figure » (100) fait allusion à l'éjaculation dans le premier cas pour parler de la chimie cosmétique et, dans le second, pour désigner son propre discours. Par extension, il arrive que la sexualité brille aussi par sa mortelle absence lorsqu'investie, comme ici, dans la « vieillesse de lit » (106).

Dans son étude de *Putain*, Poulin-Thibaut utilise le concept d'hyperréalité cher à Baudrillard pour souligner l'excès formel ponctuel : « L'ajout du préfixe hyper au concept de féminité dénote [...] cette concentration de féminité qui devient caricaturale dans l'espace autofictionnel arcanien » (Poulin-Thibaut, 2017, 36, note 3). Accentuant la récurrence thématique, l'utilisation de formulations tantôt ironiques, tantôt hyperboliques engendre des effets sarcastiques. Il en va ainsi de tournures comme « la grande décharge » (129), « bander à en perdre la vue » (123),

« la queue automatique, soulevée par la clochette » (151), ou encore, du carnavalesque « faire s'écrouler des empires d'un coup de rein » (127). Cynthia explicite elle-même l'excès associatif dans cette comparaison : « comme la queue de mes clients, mais oui je sais bien, le lien est trop facile, dès qu'il y a une main ou une bouche se trouve aussi une queue » (73). L'hypersexualisation formelle dont elle use rend bien celle de la société capitaliste patriarcale. Cette « a(na)tomisation » (Côté, 2015 : 149) du corps féminin le réduit à ses organes sexuels, mais aussi à une interaction sociale limitée à la consommation du sexe des femmes, car « le trémoussement des fentes se colle au moindre regard » (101). La sexualité participe alors à « une vue d'ensemble », mise en abyme d'une société « pulsant comme un énorme poumon », formant « un seul corps », « une masse » « orgiaque » représentant « la communauté humaine » (148-149), où « l'enjeu de l'atome est celui d'un monde ». (Bergeron, 2017 : 114)

### **Incestueuse putasserie**

La jeunesse constitue une autre branche thématique centrale du roman et rejoint la sexualité, en contrepoint de la putasserie. Cynthia rappelle souvent « son enfance hypersexualisée » (Smart, 2014 : 383), lui inculquant qu'il faut « être la plus petite pour prendre les devants » (8) dans la putasserie. L'enfance est érotisée par l'amalgame de la putasserie aux contes de fées traditionnels : « vous n'avez qu'à vous imaginer en loup pour que je devienne le petit chaperon rouge, la petite blonde au capuchon toute nue sous sa cape rouge, les lèvres fardées de rouges et les nattes qui volent » (181). À l'opposé, la mère est associée à la laideur et à la vieillesse (« sa démarche de sorcière » [104] et « sa cave humide de sorcière » [100]) par ce jeu du regard de l'enfance : « comme tu as de grandes oreilles grand-mère » (34). La culture traditionnelle, représentée par les princesses de Disney comme la Belle au Bois dormant dans « sa forteresse de princesse endormie » (103-104) ou par Cendrillon et ses « souliers qui ne se portent qu'au lit, de petits souliers de verre »

(106), et les productions culturelles de masse, figurées par les « seins musclés d'héroïnes de bandes dessinées » (105) ou encore par « la schtroumpfette [...] [au village] pour faire bander » (105), n'y échappent pas; dans *Putain*, la culture de l'enfance baigne dans la sexualité.

Dans son étude de *Putain*, Gagné-Samuel soutient que « l'image de l'étudiante sert celle de la putain » (Gagné-Samuel, 2013 : 101), idée qu'elle fait valoir par ce passage :

si j'étudie c'est dans un but esthétique, j'étudie pour faire jolie, pour faire partie de ces étudiantes qui ne sont pas encore des femmes et qui sont très excitantes [...] oui, c'est bien pour putasser que j'étudie car il faut savoir rester cohérente dans tout et jusque sur les bancs d'école (131).

Cynthia ne cache pas « [s]a manie de donner un sexe à tout, jusqu'à [s]es études » (133) universitaires dans l'optique incestueuse de la putasserie. Elle martèle crûment que « les pères ont une queue et les filles un corps frais » (51), en représentant « le grand méchant loup qui traque le petit chaperon rouge et le petit chaperon rouge en manque d'un loup qui le traque » (101), tissant son récit autour de « cette tension de toujours entre les pères et les filles [...] dans le rôle de la putain et du client » (50).

### **De la souplesse : la langue de la putasserie comme performance de genre**

Motif majeur du roman, la « souplesse » (49) qualifie les aptitudes de Cynthia à la putasserie, qui convoquent sa « souplesse infinie » (21), « son inépuisable souplesse » (27), comme un attribut positif. Un passage du roman en éclaire tôt le sens double : « larmes sans tristesse [...] dans l'âpreté du sperme [...] à ma grande joie tout de même car c'est fini, ça marque la fin de tout, la gymnastique, la feinte, les larmes, la souplesse » (22). Ici, le mot « souplesse » se trouve connoté négativement et presque énuméré dans une suite dont la fin la met dans une antithétique en joie. La « souplesse » peut donc se charger d'une connotation positive dans l'économie de la putasserie, mais également négative dans l'optique des soumissions physiques et psychologiques à cette même

économie. Envisager la *souplesse* comme l'action de se soumettre ouvre le champ interprétatif, car dans la perspective dystopique, tous les sèmes majeurs portent un poids politique. On en voit ici le pire, soit la soumission à la coercition misogyne du patriarcat, que les larmes de Cynthia montrent particulièrement difficile pour elle dans les rouages du métier d'escorte.

L'idéologème de la *souplesse* connote aussi bien la langue de la putasserie que les constructions syntaxiques de *Putain*. Le souffle phraséologique, dont « la syntaxe [a] la *souplesse* d'un saut à l'élastique[,] phrases à relance dont l'énergie se renouvelle de clause en clause, indéfiniment » (Huston, 2011 : 10), s'associe, au plan formel, au trauma et à la performance de genre, car le corps de la langue arcanienne de *Putain* se meut suivant une rythmique qui réverbère autant l'essoufflement causé par la gymnastique du corps de la travailleuse du sexe que le souffle haletant de l'angoisse du traumatisme.

L'hypersexualisation de la langue rejoint ainsi le capitalisme patriarcal étudié au premier chapitre : lié au politique, le corps féminin est mis en récit par un ensemble d'idéologèmes, signaux performatifs structurant le discours dystopiste de Cynthia. L'accumulation des « liens entre le global totalisant et le quotidien qui le couvre, l'individuel et le collectif » (Baczko dans Jean, 1994 : 161) atteste que le programme politique de la putasserie observé en premier chapitre traverse la pensée de la narratrice, son point de vue sur le monde.

## **Effet de langue : anti-utopisme et uniformisation**

### **Langue dictatoriale**

Pour la nature du présent travail, la complexe notion de totalitarisme est réduite à sa plus simple expression : l'État attribue tous les droits à une catégorie d'individus l'incarnant au détriment des autres. En proie à la persécution, ces derniers se trouvent dissouts et déshumanisés par la

surpolitisation que la dictature fait de leur être. Tout comme l'hypersexualisation, le totalitarisme de la putasserie participe du dystopique dans *Putain* par effet d'accumulation. Des réflexions sur le fait « de servir à tous et [...] n'appartenir à personne » (28) mettent l'accent sur la mise en commun des femmes au service de la classe des hommes dans le capitalisme patriarcal. Telle qu'instituée en régime patriarcal, la prostitution exploite les femmes selon une fonction « sanitaire » propagée par maints dispositifs :

ils font la file, ils attendent que la putain du jour vienne les soulager [...] le sexe réduit le stress [...] c'est ce que les revues racontent, les sexologues et les médecins, alors je dois [...] me rendre au plus vite ici, dans cette chambre. (26)

Le « je dois » suggère qu'il s'agit d'un devoir politique et « la file », suggère une sérialisation des clients profitant du service de santé publique. Les figures du sexologue et du médecin, personnel de pouvoir par leur savoir, exemplifient la participation de tous à son maintien : « aussi des médecins [...] on me dit que tout semble en ordre [...] [comme] la normalité de ma fente » (137-138). Cynthia expose aussi sa pleine conscience de la dictature qui la contrôle, à travers cette évocation d'« une communauté qui se chargerait de [lui] trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de [lui] donner un maître ». (15) Puisque les diktats forment un leitmotiv majeur du roman ordonnant le devoir citoyen, les auxiliaires modaux « il faut » au mode indicatif pullulent comme ici, où l'on purge les femmes impures afin d'assainir le corps social de « la laideur », « [à] renvoyer aux cirques et aux ghettos, aux hôpitaux et aux camps, [car] *il faut* la circonscrire et n'en pas parler » (104, nous soulignons). Le terme « camps » accentue le fond idéologique par l'association aux aspects militaristes des régimes dictatoriaux, tout en lui additionnant les structures d'exclusions par la présence de « ghettos ». Ainsi, dans *Putain*, des syntagmes rappelant les masses comme « ma place, dans les rangs » (18), « le petit soldat mécanique » (22), « la cohorte des hommes » (137) et « une armée de femmes » (21) convoquent « des images de guerre et d'oppression totalitaire » (Beaudry, 2015 : 5) par accumulation.

La dimension totalitaire du roman s'articule aussi autour de la thématique du contrôle qui se manifeste par le biais de « la police, l'enquête [...] les questions, la torture » (150) et autres épisodes répressifs. La dimension totalitaire du patriarcat, c'est tout un chacun, et le régime de la peur teinte ici le discours narratif : « je mourrai [...] étranglée par un client parce que j'aurai dit un mot de trop ou parce que j'aurai refusé de parler » (87). Découlant du militarisme, de la pression de masse, de la propagande, de la collaboration et de la force répressive, la peur instaure à son tour la paranoïa des régimes totalitaires. Tous s'observent, jugeant la conformité de l'autre : « comment marcher sans m'effondrer sous les regards qui me dardent, des regards qui me renvoient à ce que je n'arrive pas à voir dans le miroir » (23). Objet et symbole, le miroir concentre le poids de la dictature du regard (tant celui des autres que celui propre au soi), lequel doit repérer explicitement les signes du conformisme et de l'effacement individuel dans l'image à refléter. Cette ubiquité des miroirs terrorisants rappelle les télécrans de Big Brother : « ces miroirs traqueurs dans les boutiques et les cafés, partout, des miroirs pour plus de présence, et moi parmi eux je n'existe plus » (23). Ainsi, « [l]es récits de Nelly Arcan témoignent des ravages du totalitarisme de l'image » (Beaudry, 2015 : 6), par des choix de motifs comme les miroirs, qui, dans *Putain*, créent des effets dystopiques.

### **D'ombre et de lumière**

La tyrannie du regard l'écrasant, Cynthia cherche à se dérober à son propre reflet en dévissant les ampoules du grand miroir de la salle de bain de la chambre d'hôtel pour ne pas trop se voir, « pour se reposer de la vérité », afin, dit-elle, « qu'une zone d'ombre s'interpose entre [elle] et ce qui apparaît d[']elle dans le miroir » (128). La « zone d'ombre » souhaitée ici sert de rempart à la lumière, négative dans l'économie du roman. En effet, Gagné-Samuel fait ressortir que la chambre de sa mère est « trop ensoleillée » par « des faisceaux lumineux, rectilignes » (10) qui la

bombardent et qu'elle constitue un lieu « où l'abstinence est supposée » (Gagné-Samuel, 2013 : 90). À la page suivante du roman, revient cette même lumière alors que la narratrice se trouve avec son père « à l'église, [...] à regarder la lumière du jour qui travers[e] les vitraux et qui oblique sur l'autel, en faisceaux toujours aussi rectilignes » (11). La répétition des « faisceaux rectilignes », supposant une source lumineuse divine, associe l'institution patriarcale judéo-chrétienne à ce qui tue sa mère, à sa vieillesse et à sa laideur honteuse, ce qui la calcifie en statue (de sel).

Le projecteur de la dictature de la putasserie braque aussi sa lumière assassine sur les corps et érige la blancheur en dogme de pureté. Cynthia se remémore les sœurs d'Adèle et « leur peau de Blanches » (106), mais insiste surtout sur la description de sa propre chevelure : « mes cheveux blonds, presque blancs à force d'être blonds » (23), « cette blondeur qui donne un sexe à mes regards » (51). La pression des diktats qui la font « mourir de n'être jamais tout à fait blanc[che], tout à fait blonde » (102) confère à cette *absence de* couleur la symbolique de la soumission féminine. Ce thème sera d'ailleurs récupéré dans *À ciel ouvert*, où Côté note « que l'on trouve chez les Québécoises blanches, selon la représentation qu'en fait Arcan, [...] une double minorisation », effet paradoxal qu'elle explique en précisant que « [l]'exigence de retour au corps pour la femme [...] remet les Blanches à leur place de gardiennes des corps et de la beauté, obscurcissant leurs réelles avancées » (Côté, 2015 : 58).

L'univers sombre et clos va de pair avec le dystopique et souvent, dans *Putain*, avec « une pièce sombre qui sent la folie des gens » (53). Cependant, selon Frédéric Rouvillois, si *1984* se situe dans la pénombre universelle, *Le meilleur des mondes* est en quelque sorte une dystopie *rose* de bonheur artificiel tandis que *Nous autres* agence lumière et dystopie à la manière de *Putain*, soit par un univers de blancheur et de transparence, de pureté totalitaire et de regards traqueurs,

d'aseptisation et d'uniformisation inhumaines<sup>26</sup>. Ainsi, s'« il fait toujours sombre dans cette chambre parce qu'on ne peut pas ouvrir les rideaux [et qu'] il faut les laisser fermés pour ne pas attirer l'attention » (29), c'est que le traitement de la lumière dans *Putain* souligne le paradoxe qui traque sa putasserie : elle fait disparaître son corps ou le surexpose en disparaissant derrière lui. Cette contradiction rejoint la formule arcanienne de « burqa de chair » et les non moins célèbres toges rouges des servantes écarlates d'Atwood, ces « sœurs trempées dans le sang » (Atwood, 1985 : 22) et, plus globalement, toutes les injonctions qui pèsent sur les femmes soit à se dénuder, soit à se couvrir. Bien sûr, Cynthia préfère ce qui « éloigne de ce qu'on est à la lumière du jour, devant le miroir au petit matin » (106), mais l'opposition n'existe pas : dans *Putain*, ombre et lumière se renversent l'une dans l'autre en faces complémentaires d'un regard tyrannique qui emprisonne ou avilit la femme. Ce jeu formel d'ombre et de lumière ne peut mener qu'au piège.

### **Une éternelle histoire du temps**

Selon Mouchard, un des traits des dystopies canoniques est qu'elles « travaillent le temps même. Passé, présent, avenir s'y renversent les uns dans les autres. » (Mouchard, 2007 : 70) Cette universalisation temporelle rappelle le « nouveau schéma, achronologique et atemporel [...] à l'œuvre dans les expressions culturelles et la vie quotidienne » (Jameson, 2015 : 178) que Jameson définit dans son article « La fin de la temporalité » (2015) comme un « effet structurel de la temporalité propre [...] au capitalisme tardif », où les modes de productions « engendrent une temporalité spécifique puis l'expriment à travers les formes et symptômes culturels en question. » (Jameson, 2015 : 183-184) Dans une étude portant notamment sur des récits dystopiques franco-

---

<sup>26</sup> Rouvillois ajoute que, dans *Nous autres*, « la transparence, érigée en principe dans cette cité [...] conduit [...] à un enfermement plus étroit » (Rouvillois, 1998 : 118-119, l'auteur souligne). Par exemple, lors d'une exécution d'un citoyen (auquel renvoie l'« unité » dans la citation qui suit), une lumière éclaire une machine à désintégrer (le « Cube ») et est associée à la mort : « Cette unité se tenait sur les marches du Cube tout éclairé de soleil. Il y avait un visage blanc, ou plutôt, non, un visage sans couleur, de verre [...] » (Zamiatine, 1929 : 51, l'auteur souligne)



québécois, Côté explique d'ailleurs que comme ceux-ci semblent « [r]éticents à imaginer un avenir même immédiat, ils recourent, sur le plan thématique, aux déplacements répétés dans l'espace [...] et dans le temps, mais au passé » (Côté, 2013 : 99). En ce sens, à propos d'*À ciel ouvert*, Côté dit aussi : « La filiation, indice du passage du temps, quand elle est évoquée, se situe dans l'espace concentrationnaire du trauma, demeurant ainsi ancrée dans un présent itératif. » (Côté, 2013 : 156) Ces observations caractérisent aussi la structure temporelle centrale de *Putain*, marquée de sauts dans le passé constituant du présent itératif. La quotidienneté universalise (Baczo) le discours que tient Cynthia sur

la vie réduite à un seul geste, qui frappe sans arrêt le même mur et qui s'écrase toujours au même endroit, la vie de recommencer encore et encore la même situation morbide et d'en arriver chaque fois à la même conclusion, les hommes ceci et les femmes cela, les clients et les schtroumpfettes (95-96).

Côté mentionne aussi à propos d'*À ciel ouvert* et de *Paradis, clef en main* que le temps itératif « semble élargir le présent à tout le spectre temporel, le passé restant inexploré, et l'avenir, bloqué » (Côté, 2017 : 155). C'est bien l'effet que ce présent engendre dans *Putain*, où le passé biographique est universalisé : « Bien avant ma naissance, mon père avait déjà quitté ma mère, il y avait déjà ma mère qui se laissait mourir » (78). Ce ressassement perpétuel englobe le discours narratif dans un mélange temporel dont la principale conséquence est la perte de mémoire : « moi enfant je la trouvais belle, enfin il me semble, je ne sais plus » (106), « je ne me souviens plus du temps d'avant » (39). Gagné-Samuel souligne que

[l]es souvenirs attribués à l'enfance de la narratrice font surface à tous moments dans le récit : tous les clients pourraient être son père, tous ses gestes ou presque sont expliqués par son éducation et pourtant, elle dit avoir oublié le « avant » : « [...] je ne peux plus m'imaginer autrement » (Gagné-Samuel, 2013 : 59-60).

Dans *Putain*, le passé fait irruption dans le présent et bloque toute perspective d'avenir. L'éternel retour entraîne chez Cynthia l'impossibilité de penser le monde autrement, ce qui sert le statu quo. Selon Jameson, ce fixisme succède à « l'existentialisme moderne – le sentiment d'une subjectivité

et d'une existence uniques au présent – [,] [qui entraîne un effet de] réduction au présent dans la postmodernité.<sup>27</sup> » (Jameson, 2015 : 180) S'ensuit une crise de « l'effacement du passé et du futur, qui seuls peuvent définir le présent » (Jameson, 2015 : 179) et qui, dans plusieurs productions culturelles, « submerge le développement du temps narratif au point de réduire l'intrigue au statut de simple prétexte ou de fil » (Jameson, 2015 : 180). Par exemple, dans la dimension politique du présentisme de *Putain*, l'oubli du passé fait perdre les référents d'autres modèles sociaux antérieurs jusqu'à insinuer le doute qu'ils n'aient même jamais existé. Un trait des dystopies canoniques consiste, selon Mouchard – qui s'appuie ici sur les pensées de Winston dans *1984* –, à « éliminer tout sens des variations et de la relativité de l'histoire. (...) *Rien n'existe qu'un présent éternel dans lequel le Parti a toujours raison.* » (Mouchard, 2007 : 69, souligné dans le texte) Le ressassement temporel naturalise l'idéologie de la putasserie et ses dictats et légitime son ordre, le rend universel. Le passé surgit donc dans le présent selon une circularité qui le pérennise : il n'existe pas de nuances – ne restent que le « toujours » et le « jamais », leitmotifs des extrêmes du roman –, car que peut l'individu contre l'éternel présent?

Dans *Putain*, comme la lumière, le temps devient une prison de l'idéologie patriarcale. La simple conscience que Cynthia en a l'uniformise, ce qu'exemplifie le dépérissement du corps dans son discours sur sa mère :

elle vieillira jusqu'à ce que se perde l'idée qu'il y eut pour elle une vie en dehors de cette chambre, de ce lit [, en] dehors de ce vieillissement en parallèle d'elle et de sa photo d'où il n'est plus possible de sortir (107).

La putasserie conjecture un rapport uchronique totalitaire au temps. Il piège les femmes et les tyrannise par le ravage qu'il accomplit sur les corps : « [c]haque jour est un jour de trop dans le

---

<sup>27</sup> Jameson explique qu'« à l'époque moderne, cette réduction temporelle conservait une fonction relativement positive et progressiste » (Jameson, 2015 : 180), mais qu'elle a mené à cette configuration temporelle postmoderne, vécue comme l'échec d'une libération puisque « la phénoménologie [...] promettait au corps existentiel une plénitude qu'elle s'est révélée incapable d'offrir » (Jameson, s'appuyant sur Maurice Merleau-Ponty, 2015 : 182).

monde de la jeunesse » (117), que guette le temps assassin. L'absence de variations passées ou futures se répercute sur le mode *indicatif* des diktats : aucun « il fallait » ou « il faudra » n'implique de rupture idéologique. Modalisant le présent itératif, la pléthore d'impersonnels « il faut » du roman exprime plutôt le piège d'une vie de soumission, que décline le fatalisme d'un soupir au futur antérieur : *il aura fallu putasser*. La *fin du temps* que présente le discours de Cynthia crée l'apocalypse temporelle patriarcale de fin de millénaire de *Putain*.

### **Fatalisme, néantisation, nihilisme**

La temporalité, la lumière et l'ombre tels qu'elles sont structurées et interprétées dans cette œuvre contribuent à renforcer les lois patriarcales. De la prose de Cynthia émane alors un sentiment de fatalité d'une vie vouée au néant de la putasserie. Dans sa préface à *Burqa de chair*, Huston affirme d'ailleurs qu'Arcan est « de l'école nihiliste » (Huston, 2011 : 16). La posture critique qui sera étudiée dans les derniers chapitres du présent travail tend plutôt à illustrer le contraire en ce qui concerne *Putain*<sup>28</sup>, mais il s'agit pour l'instant d'étudier les manifestations du discours nihiliste en lien avec la langue et ses effets dystopiques. L'impression de nihilisme trouve peut-être sa source dans la prégnance thématique de la mort. De son avenir, Cynthia n'entrevoit que la position horizontale de la soumission qui caractérise la prostituée recevant le client dans le lit jusqu'à la mort : « il n'y aura plus pour moi que le sol et les lits » (118). De la filiation, elle reprend même l'image beckettienne des femmes accouchant de *filles* sur la tombe. Tout en annonçant : « je n'aurai jamais de fille » (76), Cynthia précise qu'elle l'appellerait Morgane, pour « la morgue et l'organe » (76); donner la vie à une fille serait pour elle donner la mort. À propos de sa sœur morte à huit mois, elle affirme : « c'est sa mort qui m'a donné vie » (12). Dans *Putain*, la filiation des femmes

---

<sup>28</sup> Voir à ce sujet la thèse de Karine Rosso, « Sacrifice et autofiction au féminin : dialogues autour de l'œuvre de Nelly Arcan, suivi de Mon ennemie Nelly », 2018, Université de Sherbrooke.

est donc marquée du sceau de la mort, associée autant à la sœur qu'à la mère : « le vide a un poids et je vous jure qu'on peut en hériter » (80). En fait, toute considération sur la vie des femmes dans l'idéologie de la putasserie mène Cynthia à la néantisation de soi. La narratrice souligne jusqu'à l'*excipit* du roman qu'elle « interpelle la vie du côté de la mort » (187). La dissolution individuelle dans l'idéologie totalitaire cause le « sentiment de non-existence » (Smart, 2014 : 382) que Cynthia exprime partout : « c'était le néant de ce qui empoussiérait ma personne, poussière de rien qui a fini par prendre toute la place, cette place du début de la vie » (40), devenue « stérile, incendiée » (23). Ajoutée à celle des « toujours » et des « jamais », l'itération des « rien » mais aussi des nombreux « tout » liés aux perspectives négatives contribue à forger une langue relayant le fatalisme de Cynthia : « plus rien ne [l]'attend ou si peu » (167).

La rupture de la filiation matrilineaire favorise aussi la néantisation relayée par l'univers lexical de *Putain*. On l'a vu, Cynthia mentionnait que son avenir n'existait pas : « je ne peux plus m'imaginer autrement » (56). Dans l'idéologie de la putasserie, Cynthia est alors assignée femme par son corps et ne peut se voir qu'agonisante comme sa mère : « un corps qui me rappelle trop celui de ma larve de mère et que je tyrannise de ma fureur en le repoussant de toutes mes forces, en le fuyant comme si j'allais finir par lui échapper. » (46) L'inaction zombiesque de l'état larvaire traverse aussi la langue du roman, tel ce qui n'est jamais né et ne naîtra jamais. Le mot « larve » qualifie surtout les mères, mais désigne aussi la narratrice elle-même ailleurs dans le roman, alors qu'elle devine qu'aucune évolution ne l'attend, qu'elle est déjà morte. Elle se sent « si près de la mort » (53) qu'elle envisage « [s]on suicide » (87) comme seule issue : « il vaudrait mieux me brûler vive pour en finir<sup>29</sup> » (99).

---

<sup>29</sup> Entre les figures de la sorcière jetée au bûcher et de la putain, Arcan effectue ici un rapprochement sur lequel s'arrêtera le prochain chapitre.

Dans *Putain*, ce fatalisme de la vision du pire exacerbe le dystopique dans la langue et met en place une rhétorique de la lassitude, voire du dégoût [...] ; [Cynthia] « fait jouir » à la chaîne, sans attachement particulier et indifféremment. [...] [L]a colère et le dégoût forment un leitmotiv qui constitue le texte en son entier. (Bergeron, 2017 : 116, 126)

Cette rhétorique – ou langue – du dégoût, « ce discours de mort qui se donne la nausée et qui en a assez de se poursuivre [...] s'épuise à détruire encore et encore ses objets de moins en moins nombreux » (118). Pour la narratrice, « le dégoût s'accroche aux menus détails pour s'étendre à l'ensemble du paysage, rejoignant les clients, les parents et le psychanalyste, les cours et les professeurs, les activités de miroir et les aspirations de schtroumpfette » (134). Aussi, la pratique du métier lui devient insupportable : « l'exaltation des débuts, l'adaptation et la torpeur » (151) forment un decrescendo mortel l'anéantissant. Cynthia précise que, pour elle, « c'est la répétition qui rend ce métier dégoûtant [...] [Ne restent que des] gestes qui n'assouvissent plus rien ou si peu, que la tension de l'autre dont on finit par questionner la nature, des gestes mécaniques » (142). La pratique de la prostitution se mue chez elle en expérience toujours plus insensée d'une pantomime jouée staccato. La protagoniste confirme aussi que l'édulcoration puis l'éradication de son désir la mène au dégoût de la vie : « dégout du désir des autres parce qu'on n'en a plus, parce qu'il n'y a plus de clochette » (151). Sans pulsion de vie, la prostitution devient, pour Cynthia, éteignoir du désir de vivre et la source du nihilisme qui l'empêche de croire en une vie chargée de sens : « c'est trop tard maintenant, on ne peut plus mener ce genre de vie lorsqu'on a la nausée de tout, ça n'arrivera jamais » (86). Le dégoût de tout déshumanise la vie, la sienne et celle des autres. Elle uniformise d'ailleurs ces derniers dans des sentences lapidaires: « bêtes de rien qui [ne] savent rien de la laideur et de la bêtise » (58). Cette uniformisation entraîne une indifférenciation, celle des hommes en particulier, par l'accumulation des clients, expliquée par Poulin-Thibaut à partir d'une réflexion de Cynthia :

« il a suffi d'une seule fois pour me trouver prise dans la répétition d'une queue dressée sur laquelle je bute encore. » Donc, elle se retrouve prise, emprisonnée dans la répétition de la vente de son sexe. La métonymie de la queue comme symbole de ses clients souligne la déshumanisation de l'acte sexuel et réduit le client, l'homme, à son sexe et par le fait même, la réduit elle aussi à son propre sexe (Poulin-Thibaut, 2017 : 36).

La narratrice confirme d'ailleurs explicitement qu'elle uniformise ses clients pour mieux instaurer une distance nécessaire : « j'aime [...] qu'ils se retrouvent [...] indifférenciés » (28). En recourant fréquemment à la désignation par groupes (femmes/hommes, putains/clients, mères/pères/filles, schtroumpfettes, larves, putains), le roman réduit les personnages à des rôles archétypaux, campant ainsi un des attributs des dystopies canoniques selon Mouchard, soit « une désubjectivation visant à homogénéiser les groupes » (Mouchard, 2007 : 65-70). C'est en ce sens que le psychanalyste de Cynthia lui diagnostique une dépersonnalisation, qu'il conviendra d'interroger après, bien entendu, l'étude de l'enfance du personnage et de son rapport à son propre regard.

## **Héritage familial et discours apocalyptique**

### **La culture jeune**

La culture enfantine, dont les contes de fées sont la représentation principale dans *Putain*, participe, comme il a été expliqué plus haut, de l'effet incestueux à l'intérieur de la langue hypersexuée de la putasserie, qui recèle en elle les pressions patriarcales. Cette culture enseigne aux jeunes, comme le souligne Boisclair, « ce savoir [...] que tout l'intertexte des contes de fées surdétermine » (Boisclair, 2007 : 122). En l'occurrence, comme l'a montré le premier chapitre, ce savoir prescrit la putasserie à Cynthia dès sa prime enfance; il contribue également à l'uniformisation du discours. Les sèmes de la compétitivité de classe et de la performance de genre se glissent dans sa lecture du monde depuis les contes de fées à travers « la race des sorcières aveugles et des belles-mères jalouses » (24), dont les voix hantent *Putain*, par la répétition du célèbre « miroir, miroir, dis-moi

qui est la plus belle » (24-25, 105), à la fois injonction à la beauté et terreur de la vieillesse dans la société du regard. La culture véhicule les codes de la putasserie et inculque la performance de genre par « le trémoussement [...] jusque dans les contes de fées » (101). Cynthia confirme cette pression culturelle vécue dès l'enfance :

putain [...] je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument, je suis une schtroumpfette qui s'est noyée dans la glace, au milieu de ses cent schtroumpfs qui viennent [...] lui rappeler qui elle est [...] [et] combien elle est belle de se trouver si belle, combien désirable de chercher dans la glace le trait absolu de sa beauté. (52)

### **L'éducation religieuse**

Très tôt, Cynthia se dissocie de sa mère pour se tourner vers son père : « lorsque j'en ai eu assez de cette symétrie de moi regardant ma mère [...] j'ai sans doute fait un geste vers mon père » (140), le trouvant plus agentif car il « ne dormait pas » (10), ne larvait pas. Rétrospectivement, elle en accuse sa mère, qui, « dans son sommeil [,] a laissé [son] père se charger [d'elle]. » (9) Si le silence de sa mère a contribué à sa vision des mères larvaires, « dans *Putain*, c'est le discours patriarcal qui forme la fille, avec les effets que l'on sait. » (Boisclair, 2009 : 81) Aux contes de fées patriarcaux se greffent les contes chrétiens du père, dont elle évoque le souvenir d'images marquantes : « les histoires qu'il me racontait avant de dormir dont je me souviens le plus, le Veau d'or et la mer Rouge [...], Sodome et la statue de sel » (71). Ces « effets » ont partie liée au discours dystopiste émanant du point de vue du personnage.

Malgré qu'il évolue dans une diégèse se situant en fin de millénaire, soit deux décennies après la Révolution tranquille et la laïcisation, à sa fille, « [l]e père, porte-parole de l'idéologie rurale et catholique du Québec traditionnel » (Smart, 2014 : 381), transmet une culture religieuse austère :

Mon père est croyant, il va à l'église et implique Dieu dans tout, la méchanceté des hommes le concerne directement, d'ailleurs il ne s'en lasse jamais [...] il n'a d'oreilles que pour les mauvaises nouvelles (69).

Aussi lui enseigne-t-il divers préceptes bibliques, certains parmi les plus contradictoires, dont celui associant sainteté et abstinence, accolant du même coup l'hérésie à la sexualité. Par définition, ce précepte fixe l'image de la femme impie, chair vivante plutôt qu'icône pure.

Cynthia apprenait dans son enfance que « le mal était dans le ciel », « un ciel blanc et bleu comme la robe de Marie [...] mais [que] le mal s'y cach[ait] tout de même » (84). Cette contradiction entre la beauté et le mal élimine la possibilité même d'innocence chez Cynthia et condamne à « la honte » (72) d'être ce qu'on lui demande, soit éventuellement une mère qui, désirant « manger le fruit défendu » (71), péchera et devra « demander pardon » (72). Ces leçons incorporées, Cynthia vit son « dégoût pour cette mère qu'[elle] déteste à chaque moment » (36), mépris hérité de son père. Même si elle le condamne plus tard, la narratrice semble plus tolérante envers son père, dont elle justifie le discours par celui de son aïeul paternel, alors qu'elle ne cherche aucune justification au comportement de sa mère. La prenant à charge, son père lui inocule la peur « de reproduire le schéma maternel », comme le formule Resch, « et plus largement le schéma social » (Resch dans Gagné-Samuel, 2013 : 61), à partir duquel elle s'évalue, se juge, se méprise.

L'éducation religieuse du père ne concerne pas que les femmes. Cynthia dit de lui qu'« il déteste la vie comme il déteste [s]a mère » (163), et précise :

mon père veut croire que ce sont tous les hommes [...] qui sont malades de pouvoir, égoïstes et sans compassion, il aime penser que nous vivons sous le règne du mal, que cette vie d'ici-bas [...] [est] une épreuve, une lutte acharnée contre mille vices qu'il faut dénoncer (70).

Les propos religieux émaillant le récit (Gagné-Samuel, 2013 : 62) participent étroitement du discours dystopiste de *Putain*, notamment en exposant le point de vue de Cynthia comme un legs du père :



mon père ne m'a jamais violée [...] mais il a fait pire, il m'a prise sur ses épaules pour m'enseigner *son point de vue sur le monde*, *son point de vue* qui prend plaisir à traquer les gens heureux et à écraser les fleurs [...] selon la volonté divine [...] *le point de vue* de l'homme qui se châtie d'être vivant, il m'a transmis sa hantise du bonheur (165, nous soulignons).

L'éducation du père lui retire très tôt la possibilité du bonheur et n'est pas étrangère à son nihilisme non plus : « on m'a trop souvent répété que je n'étais qu'une poussière dans l'immensité de l'univers » (68). Leçon apprise : elle n'est rien devant Dieu. Cynthia hérite ce regard fixé sur le pire, transmis par le père, qui passe sa vie « à raconter comment il est possible pour l'homme de connaître une vie *pire* que la sienne, *pire* que la vie sur cette terre, que le quotidien de ce *bas monde* comme il le *répète* avec quelque chose dans le *regard* qui donne un *sex*e au mot *bas* » (163, nous soulignons). En somme, le discours du pire vient aussi de ce que Cynthia « assimile le discours judéo-chrétien et androcentré » (Gagné-Samuel, 2013 : 61-62) de son père, qui marque sa lecture du monde, son point de vue autant que sa langue.

### **Apocalypse patriarcale, apocalypse paternelle**

Parlant de son père, Cynthia évoque sa « voix de fin du monde » (7) et son « regard de fin du monde » (114). Éminemment croyant, il vit sa propre dystopie religieuse, « il attend la fin du monde du haut de sa Bible en invoquant le Déluge » (34), « il attend le Jugement dernier, cette fin des temps qui viendra raser tout ce qui peut se nommer » (141). Les images apocalyptiques hantent dès lors l'esprit de Cynthia et défilent dans sa prose, comme dans cette vision boschienne « de l'enfer et ses tourments » (145), où il est question

des sept couloirs des sept péchés capitaux qui se referment sur des centaines de milliers de corps en chute libre vers un brasier fait de centaines de milliers de corps écrasés là depuis des siècles, [de] milliers de bêtes cornues et malveillantes et du diable qui trône au milieu de ses fosses communes surpeuplées d'obèses enragés, de lubriques et d'envieux (145).

La fille rappelle aussi ces visions de fin du monde dans son propre discours lorsqu'elle discute des clients meurtriers avec Danielle. Cynthia critique alors ces derniers et les désignent comme « des fous chargés d'une mission, qui veulent laver le monde de son péché, de sa féminité » (150-151), ce qui laisse croire que « [l]e discours religieux inscrit dans le récit par la voix du père semble avoir été compris et intégré » (Gagné-Samuel, 2013 : 63).

Si Cynthia articule une langue de l'apocalypse émanant directement de celle de son père, la sienne ne se rapporte pas qu'à l'aspect religieux. Elle parle autant de « la mort du Christ et du génocide des Juifs [que] de la saison des pluies qui tarde à venir et de l'écrasement d'un avion dans la mer » (80). L'apocalypse s'étend à tout. Cynthia est fascinée par les images de catastrophes vues à la télé : « les charniers que j'ai vus fumer sous le ciel africain dans un reportage sur le Rwanda, des centaines de milliers de corps amputés par les machettes » (69). Catastrophes naturelles, conflits politiques et autres fléaux semblant provenir des « mauvaises nouvelles » (69) – dont son père est friand – se disséminent dans le discours de Cynthia<sup>30</sup>. Le discours apocalyptique se décline aussi dans des images d'animalité, s'approchant des visions d'horreurs inhumaines figurant la vie des bas-fonds, de l'underground de l'univers prostitutionnel. La *vermine* s'incarne dans l'image « des cafards qui grandissent quelque part dans la moiteur des murs » (140) et à la « vérité des bestioles et des rats [...] [dans] la vie des égouts » (50). Les écueils de sa vie et de ses réflexions s'associent elles aussi fréquemment au rat, à sa « voix de rat pris au piège, [...] discours de bestiole » (101), à son « entêtement de rat [...] et [son] acharnement de bestiole aveugle » (121). Les perspectives sur son monde sont également évoquées par d'autres bêtes et à propos d'autres personnes, par exemple, sur sa mère, « son étreinte de pieuvre, [...] sa menace d'oiseau de malheur » (81) et sur sa société, les « regards d'hyènes » (146), la « ruche géante bourrée de petites

---

<sup>30</sup> Relevons notamment : « étoiles mortes », « surpopulation de Tokyo », « schizophrénie », « trou noir » (41); « coupe à blanc, croissance des os » (87); « fraternité de fosse commune » (129); « baleines sur la plage » (104).

alvéoles moisies » (26)<sup>31</sup>. Des actions d'une violence terrible ponctuent finalement le récit. Il est question de « s'écraser dans les rochers » (81), de « creuser une tombe à coups de poing [...] [d']hurler longuement la nuit » (104), d'« arracher les yeux [...] [de] briser les os » (108), jusqu'à l'appel sacrificiel : « qu'on me coupe la tête, qu'on m'arrache la peau » (139). Indirectement, la narratrice lie même l'apocalyptique à la langue de la putasserie, comme ici où le coït s'avère fatal : « combien de temps avant la jouissance, avant la fin du monde de la foudre qui frappe » (186).

L'héritage familial de Cynthia a marqué profondément sa psyché et lui fait intégrer « l'idéologie janséniste » (Smart, 2014 : 387) du père, jusqu'aux images apocalyptiques de catastrophes, de morts et d'horreurs qui abreuvent son verbe. Cette langue exacerbe la vision du pire; c'est pourquoi nous examinerons la perception que le personnage-narrateur livre de sa réalité, ce qu'il interroge parfois lui-même.

### **Effets de perspective dystopistes : spectre de la lucidité**

Comme le premier chapitre l'a montré, Cynthia entrevoit occasionnellement des « dedans et dehors » sociaux, divisions récurrentes dans les dystopies canoniques (Mouchard, 2007 : 69). C'est ce jeu de frontières et son miroitement dystopique qui nous intéressent ici. Par exemple, Cynthia dit qu'il est des hommes qui refusent de considérer les femmes comme sujets de putasserie, qui ne recourent pas aux services sexuels, et qui « préfèrent les livres, jouir des mots et des concepts, de l'espace stellaire de la volonté de puissance et de l'éternel retour » (46). De même, Cynthia affirme être coupée des « autres femmes, les vraies, les femmes du monde, trop de choses [les] séparent »

---

<sup>31</sup> Essentiellement associées au féminin dans *Putain*, ces images apocalyptiques animalières concordent avec le constat de Federici au sujet de l'histoire de l'iconographie des sorcières : « la présence animale excessive dans la vie des sorcières suggère [...] que non seulement la sexualité féminine, mais le féminin en tant que telle [sic], était admissible à l'animalité. » (Federici, 2004 : 354) Ces images donnent à voir les projections des désirs bestiaux du patriarcat, désirs dont il charge les femmes pour mieux les condamner, les dominer.

(146). Rien d'autre n'est précisé sur ces femmes qui vivent hors du milieu prostitutionnel et ce silence éloquent les réduit au travail de la beauté du corps, universalisé à toutes pour montrer le poids qui les accable, indifféremment des tâches sur lesquelles Cynthia fait l'impasse. Cependant, on sait que les clients de Cynthia exercent des métiers (rabbin, professeur, banquier, etc.). On sait également qu'elle poursuit des études universitaires et qu'elle loue un appartement, mais, comme le souligne Gagné-Samuel, « [a]ucune scène du roman ne s'y déroule, Cynthia n'est jamais mise en scène dans ce lieu. » (Gagné-Samuel, 2005 : 88) Sa collègue Danielle ne partage pas non plus sa vision du pire sur leur métier et mène une vie à l'extérieur de son travail, car « elle est mariée et a même des enfants, elle aime les dimanches après-midi » (153).

Cela laisse croire que Cynthia déformerait sa réalité par un aveuglement volontaire, se détournant spécialement de ces femmes heureuses dans « la vraie vie » :

je n'en veux pas de cette histoire qui ne se raconte pas [...], je ne veux pas de cette vie garnie d'horaires, de levers et de couchers entre lesquels on se répand en gestes répétés, [...] les menues contrariétés qui tissent le quotidien, rien à voir avec moi, avec *la broche que j'ai dans les yeux*, avec le dérapage de ma pensée dans le lit de ma mère (80-81, nous soulignons).

Cette « broche » évoque un aveuglement œdipien lucide – puisqu'elle le nomme – et causé par la précarité de son statut devant ces inatteignables vies. À l'instar de ce que Mouchard explique sur le « dehors » dystopique de *Nous autres*, entre ces deux mondes de *Putain*, « la limite apparaît aussi infranchissable que transparente » (Mouchard, 2007 : 66-67). Cynthia déclare même catégoriquement son déni :

non, les couples n'existent pas, ça ne peut pas exister[,] [...] les couples n'existent pas et c'est moi qui l'ai décidé, je ne veux pas de cette logique du je suis à toi et du tu es à moi, je n'en veux pas et je changerai de trottoir autant de fois qu'il le faudra, je détournerai les yeux pour nier tout de ce qui se passe sur la banquette arrière des voitures (172-173).

Cette sélection radicale de certains éléments du réel institué (Danielle mère/putain, ses études, les couples, etc.) rejoint les processus d'uniformisation mis en lumière plus haut et illustrés, entre autres, par l'accumulation. Elle entraîne des moments dystopiques, « une représentation qui est devenue une clôture, aussi autonome et autoréférentielle que possible [...] dont le contenu s'est sublimé en devenant autoréférentiel » (Jameson, 2005 : 85). Selon son psychanalyste, ce discours de Cynthia qui refuse certaines réalités pour en concentrer d'autres constitue « un écran [...] qui ne cache rien du tout car avec les années il n'y a eu dans [s]a vie que de l'écran » (143). Les dedans et dehors assureraient une défense de l'esprit s'appuyant sur un discours-écran « depuis le point de vue de cel[le] qui fuit » (41), oblitérant cet extérieur, comme elle dit : « ce monde duquel je me suis toujours exilée, volontairement ou presque, n'y ayant jamais été appelée ou si peu » (39).

### **Prison spirituelle et dépression**

D'autres éléments d'un discours défensif concentrent aussi le discours dystopique, notamment dans les échanges entre travailleuses du sexe, ce que la narratrice divulgue en confiant : « lorsque nous sommes entre nous il n'y a rien qu'on ne puisse dire pour dramatiser encore plus notre statut, d'ailleurs on ne parle que de ça, de la *justification* qu'on se donne d'être putain devant les autres » (146, nous soulignons). L'uniformisation défensive s'applique tout autant à la masse des clients, « trop nombreux, trop semblables [...] indiscernables dans la série de leurs aboiements où reviennent les mêmes exclamations baveuses » (60). Ce mécanisme de défense psychologique lui est nécessaire à l'exerce du métier. Elle a dû « réduire les clients à un seul homme » (61), ce qui explique « tout [...] ce qu'[elle a] dû construire pour exorciser [la] présence [des clients] pour ne garder d'eux que leur argent » (64). Cynthia justifie ainsi son choix : « *je préfère croire* qu'il s'agit toujours du même homme, d'une même figure d'homme sans origine ni avenir » (60, nous soulignons). Elle parvient donc à faire comme son « père [qui] veut croire que ce sont tous les

hommes [...] qui sont malades » (70), en leur retirant leur personnalité pour se protéger. Le mode itératif du roman et l'uniformisation des clients découleraient, toujours selon le diagnostic de son psychanalyste, d'une dépersonnalisation : « le motif de la dépersonnalisation que subit toute chose dans mon esprit, mon père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père, ma mère est comme moi et je suis comme ma mère » (97-98), résume-t-elle. Si la psyché du personnage est affectée au point d'altérer sa perception du réel, cette altération interroge à nouveau la perspective dystopique formulée par Mouchard, mais à l'échelle de l'intériorité de Cynthia : « La société n'aurait-elle d'autre dehors qu'une fantasmagorie produite au-dedans ? » (Mouchard, 2007 : 67)

Cynthia suggère avec ambigüité qu'elle pourrait être « hystérique ou obsessionnelle, mélancolique ou toute autre chose » (99), ce qui expliquerait son sentiment conscient de voir et de ressentir le pire : « j'ai la mort jusqu'au bout des synapses que je ne sais plus faire taire » (138). Or l'espace dystopique est souvent associé aux « traumatismes récurrents » (Kendrick dans Jameson, 2005 : 76), au « traumatisme de l'expérience historique de la défaite » (Jameson, 2005 : 338) ou à l'espace concentrationnaire du trauma (Côté, 2013 : 156). Mais Cynthia estime qu'aucun diagnostic de traumatisme ne mettrait fin à son calvaire et qu'il serait « vain de vouloir en repérer les traces entre deux mots ou deux rêves » (144), sans compter qu'elle rejette la conception psychanalytique des pulsions : « je n'y crois pas à ce réservoir de pulsions qui doit bien finir par céder [...] et dévoiler la morbidité de ses mécanismes » (144). Aussi est-il suggéré en sous-main que la violence patriarcale est bel et bien responsable de quantité de traumatismes et de nombreuses dépressions chez les femmes. Cynthia met alors en évidence le discrédit que le patriarcat a historiquement jeté sur elles en instituant ces diagnostics qui prennent l'effet (le malaise psychique) pour la cause (la barbarie patriarcale).

## Ironie et parodie

Les processus d'accumulations, itératifs ou non, notamment produits par le discours apocalyptique et par la langue hypersexualisée, soulèvent un autre aspect interprétatif en regard du point de vue du pire car ils créent des effets d'amplification assimilables à de l'exagération voire de l'ironie, comme lorsqu'il était question de « faire s'écrouler des empires d'un coup de rein » (127). On l'a vu, « la concentration de féminité [...] devient caricaturale dans l'espace autofictionnel arcanien » (Poulin-Thibaut, 2017, 36, note 3). Couplé aux codes du patriarcat, l'ensemble de ces *surdéterminants* rappelle la subversion parodique par l'utilisation de marques facilement identifiables pour en repérer l'excès. C'est à la fois le cadre, le style (langue de la putasserie) et le fonctionnement de l'institution patriarcale qui semblent parodiés par la surenchère. Cet autre point de vue sur l'institution retourne les codes contre eux-mêmes, notamment par l'utilisation de la parole du père, métonymie du patriarcat, et devient potentiellement subversif dans le sens satirique du terme. Le portrait social passe par le prisme d'un point de vue qui lui imprime une portée critique satirique et politique, souvent associée au dystopique<sup>32</sup>. Ces effets satiriques entraînent aussi un risque, tel que le soutient Lori Saint-Martin dans une étude de la parodie dans *L'Euguélionne* :

la parodie est bien une « transgression », mais une transgression « autorisée » par l'histoire littéraire. Pour qu'on puisse le reconnaître et le lire comme une parodie, le texte parodiant doit suivre le texte parodié. L'effet produit est « subversif », mais aussi « normatif »; la parodie reprend et perpétue les conventions qu'elle tourne en dérision. La parodie étant *un enchâssement du vieux dans le neuf*, le « vieux » demeure présent, pour le meilleur et pour le pire. (Saint-Martin, 1990 : 115, l'auteure souligne sa paraphrase de Linda Hutcheon)

Contrairement à *L'Euguélionne*, dans *Putain*, le « vieux » demeure pour le pire. Cependant, à la manière de *L'Euguélionne*, « lorsqu'elle parle, [Cynthia] peut [...] répéter la norme patriarcale [...]

---

<sup>32</sup> Dans *Les voyages de Gulliver* (1721), Swift, par exemple, le faisait déjà avec Lilliput, où la portée critique du satirique rejoint l'habituelle didactique des utopies littéraires classiques.

l'amplifier, et ainsi rendre audibles et visibles ceux-là mêmes qui dictent la norme » (Boisclair, 2009 : 78-79).

### **Miroir et cadrage : amont et aval réflexifs**

La perspective dystopique comporte donc un risque autant qu'elle est gage de lucidité critique. Peut-être est-ce en ce sens que Huston attribue à Arcan un « [s]tyle unique, immédiatement reconnaissable, lapidaire, désopilant, cruel, décapant » (Huston, 2011 : 10)? Mais la question même de l'exagération ou de l'amplification comme effet dystopique ramène au point de vue et pose la question de l'évaluateur. Si la mesure de la portée dystopique du discours dépend de la position qu'occupe le lecteur ou la lectrice dans la société sexuée, de même que de la distance qui le ou la sépare du pouvoir, la vision du pire pour les femmes devient-elle exagération pour les hommes? Au contraire, vision du réel pour Cynthia et exagération pour les femmes du « vrai monde »? Et même pour Danielle, qui semble concilier les deux? Bref, en considérant les théories de la lecture et le jeu autofictionnel, on peut affirmer que la question gagne en complexité.

La dimension autofictionnelle suggère que ce que rapporte Cynthia/Arcan est en bonne partie inspiré de sa vie. Mais le travail de la langue dystopiste du roman rend aussi évidente une stratégie rhétorique qui étrangéise (Suvin et Côté) l'univers de *Putain*. En somme, le roman déverse une langue dont les effets dystopistes sont tributaires du point de vue de la travailleuse du sexe autant que de l'auteure sur la condition féminine. Car il se trouve une étudiante en lettres derrière Cynthia, laquelle travaille ses formules. À la lecture de *Putain*, se demander si le point de vue rend ou crée le dystopique revient à poser la question de l'amont ou de l'aval de la langue du roman. Or, cette langue tient autant de la culture qui a forgé l'énonciatrice que de la culture que celle-ci (re)produit. La notion de discours dystopiste résout en quelque sorte ce conflit car il implique un social donné comme réel, installe une distance critique, parfois satirique, par l'entremise d'une langue qui la sert



et défend une position sur le spectre politique pouvant varier du désespoir à l'engagement dans la voie littéraire de la « création corrigée<sup>33</sup> ».

Cynthia restreint donc son point de vue dans une optique qui « ne se conçoit pas en dehors de son cadre [...] [:] le client et la putain » (122). Elle ajoute : « [la] vie d'honnêtes gens [...] ce n'est pas un sujet sur lequel je veux m'attarder, il vaut mieux revenir à mon psychanalyste » (123). Consciente qu'on l'a fabriquée putain, elle fait le choix féministe de dénoncer tout ce qui a bloqué son horizon et qui l'a piégée, soit la dictature du regard comme miroir déformant et doublant l'identité : le reflet d'une image perçue depuis le point de vue qu'elle peut observer et celui qu'on lui rend. Un passage ouvrant la nouvelle *L'enfant dans le miroir* (2007) cisèle ce point de vue de la narratrice – ici fillette : « des miroirs comme des tableaux changeants où se projettent des angles différents des murs selon qu'on se tienne à tel ou tel endroit » (Arcan, 2011 [2007] : 65). Et comme son père lui répète qu'elle doit « rester à jamais petite » (165), comme elle a hérité ce « regard par en-dessous » (23) de sa mère, ce sont bien les angles des murs de la prison de la famille patriarcale – puis au sens large de l'injonction à la féminité dans la putasserie de *Putain* – que la narratrice dévoile depuis l'enclave de la prostitution – mais aussi depuis l'enfance. Il s'agit d'une réalité dont les contours sont transmis par un point de vue acéré sur le social contemporain et engendrant le discours dystopiste du roman. Cette perspective forme la « clôture narrative » à laquelle se bute l'affranchissement de Cynthia. Beaudry associe Arcan à ces écrivaines qui cherchent à « unir leur souffrance intime à la souffrance du monde en usant de cette sorte d'intolérables analogies qui seules ont le pouvoir de révéler les vérités brutales » (Beaudry, 2015 : 7). La langue de *Putain*

---

<sup>33</sup> La formule de la « création corrigée » provient de *L'homme révolté* d'Albert Camus. Non loin de cette formulation, Jameson parle de « l'accomplissement d'un souhait » dans l'écriture utopique et lie cet engagement littéraire à la lutte de classes (voir chapitres 3 et 4).

étudiée dans ce chapitre mène à considérer le point de vue très personnel de Cynthia sur la tyrannie du patriarcat :

Voilà pourquoi ce livre [...] [comporte une] dimension scandaleusement intime. Les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler et ils sont peu nombreux, que mon père, ma mère et le fantôme de ma sœur, que la multitude de mes clients qu'il me faut réduire à une seule queue pour ne pas m'y perdre. Mais s'il fait appel à ce qu'il y a en moi de plus intime, il y a aussi de l'universel, quelque chose d'archaïque et d'envahissant, ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas? (17)

## Conclusions

L'étude de la langue de *Putain* sur les plans thématique et formel a montré plusieurs effets d'amplification par accumulation organisés autour de paradigmes rhétoriques uniformisants. L'hypersexualisation de la langue de la putasserie crée une hyperféminité performée par le discours narratif de Cynthia et renforcée par la sexualisation de la culture de l'enfance. Cette hyperféminité étend la putasserie à l'ensemble de l'univers discursif du roman. De nombreuses associations du patriarcat au totalitarisme contribuent aussi à formuler une langue du pire renforçant le discours dystopiste critique (Jameson) cerné en premier chapitre. Le service des femmes à l'État patriarcal ainsi que la répression et l'anéantissement de leur individualité lui donnent ses accents totalitaires. La dictature du regard plonge les femmes dans un univers paranoïaque, dont les miroirs sont le motif privilégié.

Dans *Putain*, l'uniformisation de la lumière, du temps, de la mort, de la fatalité, du dégoût et des individus déploie une langue des extrêmes sur le spectre du pire intégrant peu de nuances. Car, comme Cynthia le dit, ces nuances ne la concernent plus : « je ne sais pas choisir entre l'excès et le néant, les compromis ne sont pas de mon ressort » (123). « Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression » (17).

L'uniformisation de son monologue par associations répétées forge un large pan de l'univers autoréférentiel du roman et alimente la thématique du pire. Dans les passages les plus sombres, l'uniformisation noie jusqu'au discours dystopiste critique (Jameson) dans le désespoir total et confère au roman une tonalité anti-utopiste (Jameson). Les aspects rhétoriques du point de vue de la protagoniste se répercutent donc de différentes façons sur le niveau représentationnel du roman. Si la vision du pire qui habite la narratrice provient de sa société, son expérience de la prostitution s'imprime aussi au discours.

Cependant, l'analyse de la trajectoire de Cynthia, particulièrement l'éducation judéo-chrétienne patriarcale transmise par son père, a révélé les sources du legs qui situe et explique ce regard focalisé sur le monde. En effet, Cynthia a intégré le point de vue du pire reçu de son père, ce qui ressort partout dans la langue, particulièrement dans sa vision apocalyptique du monde. Ce discours de fin du monde se décline au fil des images religieuses, mais aussi cataclysmiques, animalières et parfois d'une grande violence, comme autant de sources de moments apocalyptiques (Jameson).

Le caractère excessif du point de vue, la vision d'extérieurs sociaux, l'expression du déni, l'expérience du trauma et les traits satiriques ne disqualifient pas mais cisèlent plutôt le discours dystopiste critique. Cette perspective contribue à donner au roman « la précision d'un scalpel » (Huston, 2011 : 10), car elle intègre l'héritage patriarcal dans la production du point de vue. Ce cadrage particulier du discours portera notre attention sur la parole critique rétrospective de Cynthia dans le prochain chapitre.

### CHAPITRE 3. DISCOURS DYSTOPISTE ET RÉTROSPECTIVE CRITIQUE

Comme il a été démontré dans le chapitre deux, l'héritage familial qu'a acquis Cynthia durant son enfance ainsi que l'expérience de la prostitution ont forgé les accents dystopistes de la langue de *Putain*. Ces deux aspects situent et expliquent en partie le point de vue d'où émane le discours dystopiste que cette étude met de l'avant. Un troisième aspect, l'instruction universitaire de Cynthia, complète la configuration du dispositif énonciatif de *Putain* en fournissant au sujet des outils lui permettant d'observer avec distance les deux premiers.

Dans ce troisième chapitre, l'examen du discours évaluatif cernera le conflit intérieur que traverse l'étudiante qui se prostitue. Il s'agira donc d'étudier le regard révolté que porte l'étudiante sur son héritage familial et son expérience de la prostitution. L'analyse du discours qu'elle porte sur son enfance et ses parents expliquera en quoi le combat contre le déterminisme de cet héritage la situe. De même, la prise en compte de l'expérience de la prostitution éclairera son rapport aux hommes et aux femmes. Nous évaluerons le rapport aux hommes en nous appuyant sur la rationalisation capitaliste de la sexualité des femmes que Federici étudie à travers la figure de la sorcière, laquelle surplombe historiquement celle de la prostituée.

Mais d'abord, comme ce regard critique que porte Cynthia sur le monde embrasse aussi bien la politique de la putasserie définie en premier chapitre que la langue de la putasserie décrite au deuxième chapitre, il convient de recadrer la stratégie narrative du miroir évoquée en conclusion du précédent chapitre.

## Langue de la putasserie et discours dystopiste critique

Dans un billet sur *La servante écarlate*, Jean-Pierre Picot réfléchit à la portée de la parole critique du roman d'Atwood et à la vision contre-utopique qu'il propose. Il formule ainsi sa réflexion sur le discours des écrivains de dystopies et le rapport au demi-monde<sup>34</sup> que leur personnage narrateur entrevoit depuis les limitations qu'impose leur propre demi-monde :

[L]'écrivain de contre-utopie est celui qui sait bien que le pire n'est pas toujours sûr [...] [Les écrivain.e.s de dystopies] semblent tous avoir voulu exprimer à quel point toute société qui, sous couleur d'ordre et de stabilité (archétype, socialisation, marchandisation de l'identité hypersexuée), prétend redéfinir, cloisonner, standardiser, mutiler ou compartimenter une moitié de l'humanité [...] s'avère, à l'intérieur même du réel le plus présent, une société contre-utopique. Non pas le pire des mondes, ni assurément le meilleur, mais, à coup sûr, *un demi-monde*. Tel est l'urgent pouvoir de l'écriture, pouvoir qui a valeur de promesse utopique. (Picot, 1993 : 98-99, nous soulignons)

Au sujet du caractère restreint des possibilités qui s'offrent à elle dans le monde qu'elle peint, Cynthia l'étudiante exprime précisément cette impression de vivre une demi-vie dans ce demi-monde, dans cette « société où la logique de la sexualisation s'affirme partout en dogme<sup>35</sup> » (Boucher, 2017 : 63) et entraîne la dictature patriarcale de la putasserie, véritable programme dystopique, où « une femme c'est avant tout un sexe susceptible de faire bander » (43). Lorsqu'elle affirme : « j'en ai assez du recommencement de ce qu'on voit partout » (126), elle exprime sa révolte contre une société dont la « définition de la femme correspond à celle du "féminin", qui est, selon Simone de Beauvoir, un concept élaboré par les hommes pour tenir les femmes en tutelle » (Éthier, 1997 : 11). La non-congruence de Cynthia avec la logique de la sexualisation de l'univers du roman est celle d'« un sujet [qui] [...] exprime [...] sa conscience d'être dominée » (Boisclair,

---

<sup>34</sup> Suivant l'appellation de Picot, demi-monde désignera autant l'univers des possibilités restreintes de Cynthia que cet autre demi-monde où évoluent d'autres femmes ni mères ni putains et non pas le demi-monde de la demi-mondaine entretenue, appellation vieillie de l'escorte de luxe, telle que le désigne la pièce éponyme d'Alexandre Dumas fils *Le Demi-monde* (1855).

<sup>35</sup> David Boucher met cette logique de *Putain* en parallèle avec celle de *Paradis, clef en main*.

2007 : 143). À l'instar de Winston dans *1984* ou de Bernard dans *Le meilleur des mondes*, l'étudiante manifeste son sentiment d'étouffement dans un univers restrictif. Telle qu'étudiée dans les deux chapitres précédents, sa position dans cet univers définit l'enclave d'où elle voit et se voit. L'autoréflexivité du discours narratif, à l'instar de la réflexion d'une image de soi dans le miroir, présente, en la dédoublant, l'énonciation de son point de vue critique. Ainsi,

Arcan tout en jouant la carte de la féminité – voire de l'ultra-féminité –, outrepassa cette assignation au corps en ce qu'elle est normalement accompagnée d'une injonction au silence, et livre ce qu'elle voit depuis la position que ce corps occupe dans le monde. Cette perspective braque les projecteurs sur des sujets habituellement invisibles (Boisclair, 2009 : 81).

Cette perspective favorise aussi l'utilisation de « la féminité comme un masque » (Poulin-Thibaut, 2017 : 26), ce qui constitue une stratégie narrative de résistance. Et cette perspective confère un caractère dystopique à la réalité dépeinte par Cynthia, car celle-ci garde les yeux sur le pire, sur l'horreur qui l'indigne. Elle évite ainsi l'érotisation positive au profit de la dénonciation : le « que puis-je vous dire sans vous affoler » (7) de l'*incipit* et le « royaume de postures affolantes » (29) des schtroumpfettes critiquent plutôt qu'ils n'excitent. La surdose qu'entraîne l'hypersexualisation de la langue du roman rappelle les descriptions matérialistes satiriques d'*American psycho*<sup>36</sup>. Cette inversion des codes relaie l'hypersexualisation pour mieux la dénoncer par le jeu d'ambiguïté des sèmes. La langue de la putasserie instaure un pacte de mise à nu de l'écriture, pacte de vérité manifesté, par exemple, dans l'utilisation fréquente du verbe *gémir*, qui rappelle, on l'a vu au précédent chapitre, la performance de genre omniprésente dans la langue du roman, tout en l'associant à la douleur morale, à la plainte du discours critique. En usant de certains idéologèmes (Jameson, 2005 : 61), tels que *larver* et *putasser*, Cynthia traque les forces déterminantes de son

---

<sup>36</sup> Les nombreuses descriptions matérialistes d'*American psycho* constituent le principal mécanisme énonciatif utilisé par Easton Ellis pour critiquer le capitalisme. Ce procédé semble contribuer au fait que le roman est souvent considéré dystopique.

chemin, lesquelles, n'épousant certes pas le quotidien de toutes, se dressent éventuellement sur chaque route. Afin de comprendre « la misère de sa trajectoire absurde et sans surprise » (143), Cynthia cherche « ce qui se cach[e] derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas [la] lâcher et qui [l]'a jetée dans l'excès de la prostitution » (16-17). En ce sens, « à la fois elle-même et *toutes* les putains » (Smart, 2014 : 384, Smart souligne), elle annonce : « je dévoilerai mes coutures de poupée qu'on a jetée en bas du lit » (87), mise en relief de sa critique des éléments marquants de son enfance sur sa trajectoire.

## Rétrospective dystopiste critique

Dans *Archéologie du futur*, Jameson définit l'importance de la famille dans l'optique utopique :

Les inquiétudes concernant la famille en Utopie – qui semblent prendre une forme antithétique : soit la peur qu'elle disparaisse tout à fait, soit, au contraire, *la peur qu'elle continue d'exister* – possèdent [...] une logique profonde dans cette inévitable structure qu'est *la clôture utopique*, [...] qui constitue sans doute aussi *la signification narrative plus profonde des inquiétudes concernant la liberté*. Ainsi une contradiction formelle structurale se projette-t-elle sur le contenu manifeste, non pas seulement d'une thématique symptomale, mais aussi de couches superposées de fantasmes combinés. [Ainsi], une inquiétude concernant la famille se combine d'une part avec *les grandes questions politiques liées au genre*, et d'autre part avec *des peurs plus obscures à propos de la sexualité*, tout en s'associant latéralement à *des images patriarcales et à des fragments narratifs dont la forme ultime est le « grand Autre » cauchemardesque des anti-utopies*. (Jameson, 2005 : 354, nous soulignons)

Sans surprise, les questions de la liberté et des limitations identitaires de la perspective dystopique critique de *Putain* – et particulièrement sa dimension féministe –, apparaissent d'abord et avant tout dans la famille, premier cadre institutionnel structurant ce demi-monde.

## Portrait de famille

Selon Gagné-Samuel, qui étudie l'aspect familial dans son mémoire sur *Putain*, la « perception de la maternité qui est focalisée [...] par le personnage de Cynthia est complètement négative. Il y a [...] une impossibilité de concilier le rôle de mère et celui de putain » (Gagné-Samuel, 2013 : 101-

102). Cette impossibilité brise la filiation. À l’opposé de la putasserie active de Cynthia, la figure repoussoir qu’incarne sa mère représente la féminité dont la narratrice veut s’affranchir car elle marque son corps du sceau de l’âge : « ma mère s’offrait une vieillesse souterraine » (10). Adèle est tout à la fois le « lieu d’origine et [la] destination finale à laquelle [elle] ne peut échapper » (Smart, 2014 : 385). Cynthia critique

ce qu’il [...] manquait [à Adèle] pour être une femme digne d’être aimée [...] [:] comme le charme et la gaieté, l’espoir et la douceur [...] le sourire qui perdure au-delà du flash, l’assurance de la démarche et la parole surtout car [elle] ne parle pas et n’a sans doute jamais parlé, voilà peut-être ce qui lui manque par-dessus tout, des ailes pour voler et une voix pour parler (107).

Au cours de son enfance, Cynthia prend le manque d’agentivité de sa mère en contre-modèle. L’idéologème *larvaire* renvoie précisément à cette demi-vie des mères. Cette vision justifie tout ce que Cynthia fera pour la fuir et pour déployer les ailes de son corps. Celles-ci se font d’abord outils, mais deviendront piège de parure dans le demi-monde de la putasserie. Martelant sa hantise de retrouver le corps d’Adèle superposé au sien, Cynthia dénigre « un corps qui [lui] rappelle trop celui de [s]a larve de mère et qu[’] [elle] tyrannise de [s]a fureur en le repoussant de toutes [s]es forces, en le fuyant comme si [elle] allai[t] finir par lui échapper. » (46) Si très jeune Cynthia s’avère si dure avec sa mère, c’est aussi qu’elle relaie le mépris misogyne du père, dont l’éducation patriarcale cherche à désunir mère(s) et fille(s).

Dans *Putain*, c’est « davantage en regard des rôles stigmatisés que la socialisation est convoquée pour justifier une identité » (Gagné-Samuel, 2013 : 70). Ayant intégré « la norme patriarcale, dont elle a si longtemps été nourrie » (Boisclair, 2009 : 78), notamment par le discours de son père, Cynthia « présente une vision du monde qui [...] trouve son assise dans la morale catholique traditionnelle conservatrice. » (Bergeron, 2017 : 119) Cette assise alimente son discours apocalyptique par l’introjection de celui du père. Lorsqu’elle dit :



mon père veut croire que ce sont tous les hommes [...] qui sont malades de pouvoir, égoïstes et sans compassion, [...] que nous vivons sous le règne du mal, que cette vie d'ici-bas ne sera jamais une vie mais une épreuve, une lutte acharnée contre mille vices qu'il faut dénoncer [...] [et que] plus on souffre [...] [et] mieux est faite la preuve de la bêtise des autres, des hommes et de leurs sales désirs (70),

on entend presque son propre discours apocalyptique féministe. À l'instar de ce qu'étudie Boisclair (2017 : 259-278), partout dans la tonalité dystopiste de *Putain* résonne l'écho de la voix du père, donnant d'étranges accents patriarcaux à la critique féministe arcanienne. Réfléchissant aux difficultés du mouvement indépendantiste irlandais dans son lien à l'empire britannique, Terry Eagleton développe la question du dépassement de l'aliénation identitaire nationale en établissant des parallèles sensibles entre combats nationaliste et féministe. Travaillant à partir des notions d'identité, il avance ainsi que la « politique réformiste réside dans le fait que c'est seulement à l'aide d'instruments inadéquats et contaminés que l'histoire elle-même [...] a été transmis[e] [et] qu'elle peut éclaircir le sens [du] cauchemar de l'histoire » (Eagleton, 1994 : 29). Dans *Putain*, l'héritage que Cynthia se fait imposer par son père contribue à forger sa culture, son histoire, son identité. La narratrice exprime sa conscience du poids de la voix morale du père qui pèsent sur son propre discours apocalyptique. Elle nomme cette culture patriarcale et religieuse imposée par ce père qui « n'a vu de bon que dans ce qu'il y a de pire, que dans le renoncement à vivre avec les vivants » (164), ce « Déluge de [s]on père qui fait de tout ce qui existe son chemin » (159). *Putain* porte aussi en germe ce que Boucher relève dans *Paradis, clef en main* :

par le thème du religieux, et sans la foi ou la nostalgie chrétienne, le roman critique le règne de l'oubli que la société des loisirs post-religieuses « comble » par la quête du bonheur monétaire, entre autres. Dystopie rime donc, chez Arcan, avec oubli et barbarie. (Boucher, 2017, 67)

Qu'elle soit directement héritée du père ou non, la parole apocalyptique de *Putain*, emblématique de la génération X<sup>37</sup>, n'est pas étrangère à la fureur critique du discours de Cynthia sur « l'enfer d'une société néolibérale en perte de repères et guettée par la banalité du mal » (Boucher, 2017 : 71). Par contre, la quête du pire chez Cynthia semble s'accorder à celle de « prévoir le pire » (10) de son père – « il faut savoir garder la tête froide, la garder là où le mal se cache pour ne pas le perdre de vue, il faut le voir venir de loin pour le démasquer lorsqu'on le croise [...], suivre la trace de ce qui ne doit pas être » (164) – tout comme les jugements tranchants : « rien ne vaut de nos jours car tout a été touché par l'homme, voilà ce qu'il répète aussi, touché par ses sales mains d'athée prétentieux » (163). Relayer les paroles du père constitue une stratégie où les voix finissent par se confondre dans une duplicité narrative. Ces voix produisent un discours dystopiste critique (Jameson) à la fois féministe et patriarcal, partageant certaines indignations de cet acabit : « où s'en va-t-on s'il n'y a qu'un pas à faire entre l'éducation et la prostitution? » (14) Comme l'expliquait Jameson, la dimension familiale figure la vision du politique dans ses principes les plus essentiels.

### **Sacré inoculé, sacré profané**

La profanation d'un sacré provoque l'indignation tant de Cynthia que du père, mais là où le père l'impute à la perte du sentiment religieux, la fille l'attribue au patriarcat et au néolibéralisme. L'indignation de Cynthia trahit déjà l'élan utopique se terrant derrière ces éclats du pire. Le discrédit du dogme n'entraîne pas l'élimination du sacré pour autant. Fillette, Cynthia doutait déjà du caractère sacré de l'hostie qu'elle conservait dans un livre<sup>38</sup> et qu'elle décrit ici : « l'hostie [...] entre les pages d'un livre que je cachais [...] que je soupçonnais de ne rien contenir du tout » (11).

---

<sup>37</sup> Le discours apocalyptique de la génération X (individus nés dans les années 60 et 70) est un effet direct des inquiétudes liées à la Guerre froide (1947-1991), qui, comme le souligne Jameson, est synchronique à l'apparition du néologisme « dystopie » autour de 1950 (Jameson, 2005 : 336).

<sup>38</sup> Sans devancer le quatrième chapitre, soulignons que le livre peut englober le sacré pour mieux le contenir, le peser, et l'objet livre, lui, peut représenter un sacré plus large : la littérature.

Si Cynthia soupçonne le dogme, son expression de la profanation illustre qu'elle défend tout de même une certaine conception du sacré. Une vérité rend intelligible ce sacré, vérité qui éclatera à l'esprit des filles lorsqu'elles réaliseront le sort qui les attend et qui va « les faire vieillir d'un seul coup » (105). Même constat à la suite de ses premières expériences de la prostitution : « J'ai vieilli d'un seul coup » (16), constat qu'elle étend aux autres prostituées : « elles vieilliront d'un seul coup » (109). « Vieillir » représente ici l'éveil critique à la politique de la putasserie, et ce, jusqu'à l'exercice de la prostitution, et correspond à différents degrés de perte de l'innocence sacrée, impossible à dissocier de l'épineuse question du tabou de l'inceste abordée au deuxième chapitre.

La narratrice révèle : « c'est à dix ans que j'ai commis ma première offense [...] je n'ai plus été la fille de mon père » (72). Elle renchérit : « à douze ans je me suis perdue dans mes contes de fées » (168). Cynthia se réfère aux premiers moments jalonnant la perte de son innocence, qui rangea la fillette parmi les corrompues, dont elle dit qu'« elles n'iront plus visiter leur grand-mère car elles se seront perdues en route » (109), ne seront plus de bonnes petites filles ou se seront fait prendre par le grand méchant loup. La morale oscille entre l'interdiction de l'inceste véhiculée par le conte traditionnel patriarcal et la vision féministe d'un homme prédateur en grand méchant loup, liés dans l'interdit. C'est directement au discours de son père que Cynthia impute la responsabilité des effets négatifs du désir de l'interdit de l'inceste. Ce dernier l'a menée au chemin de la putasserie et « il a été facile de [s]e prostituer » (15) :

je suis devenue anorexique lorsque j'étais adolescente [...] à cause de ça, des histoires de mon père [...] [et de] sa mise en garde contre les risques de grandir [...] [Q]uand j'ai eu douze ans j'étais déjà devenue étrangère à moi-même [...] [J]e le suis toujours [...] [C]e corps[,] qui n'est plus celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais car quelqu'un l'a gardé avec lui [...] [I]l a toujours été ailleurs [...] entre l'anorexie et la putasserie (168-169).

À force de répéter l'interdiction de l'inceste, le dogme religieux intègre la conscience de son existence à l'esprit de Cynthia et du même coup, le désir de sa transgression, désir qui la piège dans

la faute et suscite la culpabilité, tant du point de vue de la coupable, ironiquement victime, que de celui du juge. En la sexualisant, le discours patriarcal l'a dépossédée de son corps et d'une dimension de son identité.

Alors que ce discours la sépare de son père à la puberté, il lui assigne l'identité sexuée, avec tout ce qu'elle implique d'hétéronomie à soi-même : sentiment de ne pas être pleinement, de demi-vie au monde, néantisation de soi (anorexie) par la honte religieuse. Le rapport de force sexué prend forme dès son enfance : celui d'une *burqa de chair*<sup>39</sup> qu'elle revêt alors qu'elle est encore vierge, uniforme de la putasserie, de l'opprobre, jamais revêtu par l'homme. À l'interdit de l'inceste, Cynthia associe donc une première perte d'innocence à l'aube de l'adolescence. L'effet négatif de l'anorexie est directement lié à ce désir de mort et au désir ou à la hantise de l'inceste et « le fait de vouloir la mort a sans doute à voir avec ces scénarios » (133) incestueux qu'elle ressasse : « cet événement », « cette possibilité éternellement remise à plus tard », « mon père et moi qui allons claquer la porte un sur l'autre » (53), se trouve plus près, ici, de la néantisation anorexique que de l'expression d'un désir sexuel tabou. Pourtant, une ambivalence trouble le discours de Cynthia sur les rapports incestueux qui jalonnent le roman alors qu'elle lance : « qu'il me prenne enfin, que ça finisse, qu'on en finisse avec cette tension de toujours entre les pères et les filles » (50). Ce désir dévoyé, elle « le décrit et le revendique, participant ainsi à réécrire cette partition sociale qui retire aux femmes non seulement le droit de l'exprimer, mais aussi (et surtout) celui de le ressentir » (Bergeron, 2017 : 123), contre les diktats normatifs patriarcaux et féministes dont elle rapporte elle-même le verdict de culpabilité : « pas normale de vouloir ça, toutes mes amies me le disent » (53).

---

<sup>39</sup> Rappelons qu'il s'agit du titre de son recueil de nouvelles publié en 2011 chez Seuil.

Cynthia va encore plus loin en affirmant : « Je n'ai jamais été violée sur le chemin de l'école même si je m'y attendais, même si je le souhaitais ». Elle universalise d'ailleurs cette assertion : « rien n'empêchera les jeunes filles de vouloir qu'on les viole n'importe où et surtout sur le chemin de l'école » (90). L'expression du désir de transgression contient les effets pervers du pouvoir politique dictatorial des dystopies, car

de la société même [...] émane un consentement, voire un désir, à l'égard du pouvoir. Certes, l'adhésion peut être le fruit du conditionnement. Huxley parle de méthode pour « créer l'amour de la servitude ». Et l'amour de Winston pour Big Brother, à la fin de *1984*, est scientifiquement obtenu. Mais la différence entre spontanéité et fabrication ne s'amenuise-t-elle pas ici? Difficile de dire si le pouvoir est désiré ou imposé, et si le consentement est spontané ou machiné. À moins que le désir de tous ne soit d'être également en proie à la fabrication. (Mouchard, 20 : 70)

Épineuse question que celle du consentement dans la perspective dystopiste, en fonction, par exemple, de la possibilité de l'expression positive du désir à l'encontre d'un script sexuel introjecté. En rapprochant encore une fois, à l'instar d'Eagleton, élans indépendantiste et féministe, ce patriarcat – et l'interdit de l'inceste qu'il proclame – s'apparente au régime colonial et au désir de souveraineté et de proximité du pouvoir qu'il insuffle au(x) sujet(s). Cet héritage, ici patriarcal, brise l'hégémonie à laquelle aspire la souveraineté identitaire. Pour Eagleton, « [t]oute hégémonie de ce type [est] plus difficile dans un régime colonial, car la loi semblera étrangère, hétéronome à l'individu plutôt que structure secrète interne de son identité » (Eagleton, 1994 : 35). L'héritage familial patriarcal légué par le père et l'oubli qui en découle (chapitre 2) ne sapent-ils pas la frontière entre aliénation et réel désir de proximité du pouvoir?

Quoi qu'il en soit, à propos du viol dans l'idéologie de la putasserie, « Arcan tient un discours opposé au sens commun, mais fondé sur son expérience personnelle du désir, de la séduction et de sa reconnaissance » (Bergeron, 2017 : 122). Son discours s'inscrit dans la dictature du regard, dont elle critique, assurément, les effets : « les passages du roman qui font référence au viol traitent du désir de la séduction comme pouvoir et comme possibilité d'*empowerment* sur un

destin sexuel dont les femmes ne sont pas totalement maîtresses. » (Bergeron, 2017 : 123)

L'interdit de l'inceste, même virtuel, est moral donc construit, et constitue à ce titre une autre injonction contradictoire du patriarcat mise crûment en lumière par l'expérience de Cynthia : dans la marchandisation hypersexuée des corps, l'interdit traditionnel fabrique l'impératif désir de l'inceste qui « se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas [la (Cynthia)] lâcher et qui [l']a jetée dans l'excès de la prostitution, exigence d'être ce qui est attendu par l'autre » (17).

Cet interdit ne serait que la simple expression du désir des hommes, désir que la prostituée lui revend et qui puise sa force dans la contradiction qu'il entretient avec la parade morale dont l'effet tient essentiellement à en nourrir la tension transgressive. En ce sens, l'idéologie patriarcale du roman promeut le rôle de putain dans l'asservissement, l'injonction morale traditionnelle l'érotisant par la transgression. En exprimant son désir tout en en dénonçant la source judéo-chrétienne, et bien qu'elle fasse le portrait dystopique de « cette société où les filles sont putains et les pères clients [...] depuis toujours » (51), Arcan utilise encore une fois la stratégie de subversion du discours social sur l'inceste qu'elle retourne ironiquement contre son père : ce vil « jet » corrupteur de la société, pense sarcastiquement Cynthia, « heureusement qu'il y avait Dieu et le tiers-monde pour me protéger de lui » (10). Et la fille va jusqu'à inverser les diktats tranchants du père, les retournant contre l'adulte, l'homme, le Père transgresseur/agresseur par « la révélation de Moïse fréquentant les putains, de Moïse baisant sa fille chérie » (114).

Aussi, même si Cynthia étudie en lettres et qu'elle est « en analyse » (16), son discours ne renferme nulle réflexion sur des hommes désirant symboliquement et incestueusement leur mère, ni aucune référence que ce soit à des équivalences masculines œdipiennes. Le discours de Cynthia s'en tient à la perspective critique des conséquences particulières d'Électre, qui sont celles de sa propre expérience et de son point de vue universalisé. Ce constat met en évidence la clôture

dystopique arcanienne de *Putain*, soulignant sa critique féministe sur cette vérité que la putasserie n'est jamais œdipienne.

Le discours féministe de *Putain* inculpe ainsi l'éternelle profanation qui fait vieillir les filles d'un seul coup. Il met en scène les mères tuées qui tuent Cynthia, les pères qui néantisent les filles et la contradictoire inoculation du désir de l'inceste. En effectuant la rétrospective de son héritage familial et du demi-monde qu'il lui lègue, Cynthia énonce une critique féministe, et ce, depuis le point de vue du milieu prostitutionnel. C'est d'ailleurs cette expérience professionnelle de travailleuse du sexe qui raffine la perspective critique dystopique du « grand Autre » (Jameson) dans la dictature de la putasserie.

### **Le grand Autre**

Fuyant sa campagne, en particulier sa mère, Cynthia se jette dans la cité pour étudier afin de ne pas devenir une larve. Voulant profiter des promesses que la ville laisse entrevoir, elle se retrouve vite prise dans la logique du marché hypersexué. D'un univers rural, elle passe à un univers urbain et rapidement à celui de la prostitution. En évoluant dans la dictature du regard, Cynthia acquiert du capital érotique : « cette féminité qui a fait [s]a renommée » (21). La forte rémunération du métier la mettra en congruence, au moins temporairement, avec l'idéologie capitaliste patriarcale, adéquation brève, cependant qu'elle déchanté et que le piège se referme. S'esquisse dans ce contexte le profil du grand Autre (les clients et les hommes) sur lequel se penche maintenant la perspective critique.

L'indifférence des clients à leur propre corps, telle que montrée au premier chapitre, se manifeste par exemple par le silence du dénommé Jean de Hongrie : « comment est-il possible d'être ainsi marqué et de n'en rien dire, de faire comme si de rien n'était » (136). Surtout,

l'indifférence s'étend jusqu'à la prostituée et ses idées, alors que ce client répète creusement « dis-moi pas, dis-moi pas » (136) lorsqu'elle lui parle de littérature : son discours ne le concerne pas. Du point de vue de Cynthia, il figure l'absence de considération et, par extension, le mépris des hommes, qui ne pensent « rien du tout » des *putains* et de leur métier, et ce, malgré tout ce qu'ils peuvent raconter d'eux-mêmes. La continuité avec l'insouciance de son père est frappante et contribue au glissement que Cynthia réalise entre les effusions de gloutonnerie du père et celles de la luxure des clients; « la gloutonnerie de [s]on père », dont les bruits « ressemblaient trop aux halètements de celui qui jouit » (170), n'incommode qu'elle, car la morale de la frugalité l'indiffère lui et ne s'applique qu'à elle, à l'instar du client qui paye pour jouir, dans le désintérêt de ce qu'elle en pense.

Le psychanalyste représente lui aussi la morale des Autres, des hommes; il illustre leur indifférence, de même que l'incommunicabilité à laquelle se bute Cynthia, isolée dans son analyse. Il banalise les propos de la narratrice qui relaient ceux de son père, arguant qu'il s'agit là d'« inventions du clergé pour terroriser les gens du peuple » (145). Elle lui répond alors probablement dans sa tête, mais certainement ici à l'écrit :

comment vous croirai-je [...] alors que vous n'avez pas construit votre vie sur le meurtre de votre personne et encore moins sur celui de votre mère, et si tout ça n'était pas vrai pour vous mais seulement pour moi, et si Dieu créait l'enfer tout spécialement pour me faire souffrir davantage [?] (145)

Cynthia critique le silence et l'indifférence des hommes à son égard, même ceux qui ont pour fonction de s'occuper d'elle, et particulièrement à l'égard de sa souffrance. Au déni et à l'aveuglement de ne pas la voir correspond la clôture de certaines perspectives dystopistes de



*Putain*, qui semble donc une stratégie narrative en miroir du comportement des hommes à son endroit. Ainsi, comme elle rapporte :

il ne peut pas voir ce qui me tue, il ne peut pas le voir même en le lui répétant comme je sais si bien le faire, répéter sans arrêt ni variation jusqu'à ce que ma parole devienne un bourdonnement (119).

En somme, dans *Putain*, la répétition du discours narratif est rendue nécessaire par la surdité de son interlocuteur. L'ire que suscite chez elle le mépris du psychanalyste manifesté par sa suffisante indifférence provoque des boutades sarcastiques. Elle attaque sa physionomie : « écailles de lézard immobile [...] lézard froid aux yeux fixes » (96-97); son intelligence : « il ne s'y intéresse pas, il est *trop* spécialisé, centré sur ce qu'il entend derrière » (82, nous soulignons), « monsieur le perroquet », occupé à « [lui] renvoyer l'écho de [s]a plainte » (143); et, lorsqu'il l'associe à sa mère, « quelle découverte monsieur le psychanalyste [...] peut-être [avez-vous] [...] envie de [...] ma bouche sur votre sexe » (97).

L'indifférence s'étend à tous, d'où les effets de communauté totalitaire (chapitre 2), normalisant l'impassibilité devant la souffrance de la narratrice. Dans la chambre louée par l'agence, Cynthia réalise : « j'écoute le trafic [...] en prenant conscience qu'il n'est pas possible qu'on ne m'entende pas » (64). À la manière du médecin qui normalisait la situation de sa patiente, tous ferment les yeux sur son indignation et sur la détresse qu'elle tente de communiquer. La naturalisation du pouvoir ou l'individualisme sont autant de consentements tacites, de collaborations à la dictature de l'Autre par l'habitude que l'étudiante dénonce. Mouchard formule en ces mots la question de la licence du pouvoir abusif de s'exercer au su et vu de tous : « Le pouvoir anticiperait-il toute sécession au point d'habituer la lucidité devant laquelle il est nu? » (Mouchard, 2007 : 69) Cette réflexion que Mouchard construit à partir des caractéristiques des

dystopies tisse un parallèle avec la constatation de Cynthia sur la surdité des hommes. La vision dystopiste de la dictature de la putasserie critique aussi l'échange prostitutionnel.

La logique de la société de la putasserie dicte que, dans l'échange prostitutionnel, « il faut bander et jouir à tout prix ou faire bander et faire jouir, il faut payer ou se faire payer » (141). Dans la perspective dystopiste de *Putain*, le capital érotique est imparti à la prostituée par la dictature du regard, par « l'image d'elle reflétée par le regard masculin » (Smart, 2014 : 386).   propos des sociétés dystopiques aux prises avec un pouvoir totalitaire, Mouchard affirme que « [l]es membres de ces sociétés aspirent à se savoir constamment sus. Il faut qu'un regard fixé sur eux les assurent dans leur position et leur existence. » (Mouchard, 2007 : 69) Chez Cynthia, l'éventualité de la perte de son capital érotique renvoie à la peur d'être hors-jeu, de larver comme sa mère, et la pousse à tout faire pour le conserver, comme elle le dit, « jusqu'à ce qu'on me désigne ma place du côté des spectateurs » (17). Se superpose à l'échange prostitutionnel – ici étendu au social – la marchandisation hypersexuée du corps comme objet désirable, mais à obsolescence programm e. Parce qu'elles dépendent du désir des hommes, les femmes du roman respectant la logique de la putasserie tentent d'éviter le remisage hors du marché patriarcal. Si la pression est particulièrement forte du côté des femmes, avec tout ce qu'elle implique de violence (chapitre 1), elle existe également – et *Putain* en témoigne à travers le rappel de l'injonction à *bander* – du côté des hommes.

### **Inceste, impuissance masculine et politique d'appropriation du ventre des femmes**

L'épée de l'âge pend au-dessus des deux sexes, qui combattent la désuétude, l'abandon ou la chute vers la mort pour maintenir leur quotient de désirabilité. Cynthia argue de manière très éclairante les « structures incestueuses du désir qui [...] sous-tendent la société entière » (Smart, 2014 : 384)   travers le fait que « les hommes se détournent des femmes qui vieillissent, pour qu'elles portent

leur impuissance, pour se raconter pourquoi ils ne peuvent plus bander » (32-33). Elle décrit ici la faiblesse résultant du déclin physiologique des hommes comme source d'une large part de la mascarade sociale de la putasserie et critique la pression sociale de la performance de genre masculine qui se trouve détournée moralement sur la sexualité de la femme. La politique des larves et des schtroumpfettes décrite par *Putain* livre ainsi une version concentrée de la politique d'appropriation du ventre des femmes que met en lumière Federici. L'historienne explique que l'évolution de la figure de la sorcière retrace le chemin de cette politique. Celle-ci fit porter le fardeau de l'impuissance des hommes aux femmes et eut pour conséquence que

[L]es femmes n'étaient pas seulement accusées de rendre les hommes impuissants, mais leur sexualité même était transformée en un objet de peur, en une forme diabolique et dangereuse au moment où les hommes apprenaient qu'une sorcière pouvait les rendre esclaves et les soumettre à [sa] volonté. (Federici, 2014 : 346)

Ainsi, jadis positif, la dimension phallique du « mythe de la vieille sorcière volant sur son balai » se cristallise comme « symbole d'une luxure débridée » (Federici, 2014 : 350). « Par la création de ce stéréotype, les démonologues conformaient la sensibilité morale de leur époque » (Federici, 2014 : 350) en ajoutant à l'opprobre cléricale de la putasserie originelle la démonisation de la sexualité des sorcières. « Ce fut la nature sexuelle de leurs crimes ainsi que leur statut social inférieur qui établirent une distinction entre les sorcières et les magiciens de la Renaissance » (Federici, 2014 : 360).

Cela signifie que les chasseurs de sorcières se préoccupaient moins de châtier telle ou telle transgression que d'éliminer des comportements féminins largement répandus qui leur étaient devenus intolérables et qu'ils devaient rendre odieux aux yeux de la population. (Federici, 2014 : 308)

Ces comportements *intolérables* des sorcières n'étaient rien d'autre que le pouvoir érotique menaçant l'équilibre de la famille bourgeoise patriarcale reposant sur le statut de chef des hommes. Il fallait trouver un moyen de soumettre ce pouvoir de la sorcière tout en conservant la solidité des liens familiaux, car il s'avérait

impossible de réaliser le type de famille que la sagesse contemporaine bourgeoise exigeait, façonnée d'après l'État, avec le mari comme roi, la femme comme subordonnée à sa volonté, dévouée avec abnégation à la gestion du foyer, si les femmes, avec leur glamour et leurs filtres d'amour exerçaient tant de pouvoir sur les hommes [et] en fai[saient] les succubes de leurs désirs. (Federici, 2014 : 347-348)

Dans *Putain*, par la division de la société des femmes en catégories de larves-mères et de schtroumpfettes-putains, Arcan rend précisément les conséquences de la seconde étape de rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive des femmes qui a scindé la figure de la sorcière en deux. En effet, la représentation dystopiste qu'Arcan fait des mères, cette « race des sorcières » (24) confinée à la « vieillesse de lit » (106) depuis le regard de Cynthia s'arrime à la réflexion de Federici. Par le discours dystopiste de Cynthia, Arcan effectue une mise en abyme de la démonisation de la figure de la mère que le patriarcat a associé à la vieillesse, la laideur et la mort pour disqualifier la sexualité non-reproductive des mères et légitimer du même coup celle, incestueuse, des pères impuissants. En effet, si jadis

[l]a vitalité sexuelle de la femme âgée était une affirmation de vie contre la mort, [...] dans l'iconographie de la chasse aux sorcières, la vieillesse exclut chez les femmes la possibilité d'une vie sexuelle, la contamine, et fait de l'activité sexuelle un instrument de mort plutôt qu'un moyen de régénération. (Federici, 2014 : 353).

« Cette imagerie trahit une nouvelle discipline sexuelle, qui déniait à la femme "vieille et laide", ayant perdu sa fertilité, le droit à une vie sexuelle. » (Federici, 2014 : 350) Les mères, historiquement valorisées par le culte marial, sont paradoxalement piégées par l'avilissement – seul côté de la médaille illustré dans *Putain* – qui les efface, les tue derrière cette imagerie de la mère-sorcière vieillissante.

La démonisation de la putain-sorcière tient, au contraire, à l'opprobre morale l'associant à la luxure, opprobre consolidée par la criminalisation juridique mentionnée dans le roman. *Putain* débusque cette autre duperie que la performance de genre commandée à la prostituée se trouve valorisée par l'hypersexualisation, mais qu'elle s'accomplisse, à l'instar du piège se refermant sur

les mères, suivant une logique de désaccumulation symbolique se retournant contre les femmes. Le discours dystopiste critique (Jameson) de *Putain* s'avère d'autant plus sagace qu'il donne à voir les deux pendants de la division politique arbitraire historiquement effectuée par la rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive : en faisant porter le fardeau de son impuissance à la femme, d'une part, l'homme peut combattre la mort et atteindre la régénérescence par le bain de Jouvence que lui offre la prostitution<sup>40</sup>; d'autre part, ces dernières sont condamnées, car la division symbolique en deux groupes est une illusion fallacieuse du patriarcat qui instaure cependant un continuum féminin réel, depuis lequel, en bout de ligne, elle « interpelle la vie du côté de la mort » (187).

### **Bilan professionnel, bilan personnel**

En tant que mécanisme de gestion de la peur de la mort, l'instinct de conservation serait la pierre d'assise des fondations de l'institution patriarcale et des mensonges la justifiant. Dans un élan apocalyptique, à l'accent paternel mais areligieux, Cynthia sentence : « il n'y a que les animaux qui savent rester honnêtes [...] tout le reste n'est que pitrerie et religion, une consolation qu'on s'accorde pour ne pas mourir de la vérité. » (64) Dans la même veine, ne sacrifiant la vérité à nulle morale féministe, Cynthia dit au sujet de la propension des clients et des hommes à fuir la vieillesse qu'« on oublie qu'ils ont un sexe de les voir ainsi malades » (61). La « caresse du désespoir » lui laisse entrevoir « la misère des hommes à aimer les femmes » et « rien ne [lui] fera oublier la

---

<sup>40</sup> Dans son étude de la peinture médiévale et de la Renaissance, Christiane Klapisch-Zuber analyse, à propos de l'œuvre de Lucas Maler, dit Cranach l'ancien, *La Fontaine de Jouvence*, (Huile sur bois, 1546), la présence, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, d'un discours critique sur cet aspect social inégalitaire du bain de Jouvence lié à la dictature du désir des deux sexes, ce qui établit des liens entre Bain de Jouvence, échange prostitutionnel et politique de l'impuissance :

*c'est l'amour qui rajeunit les hommes, mais il faut pour les femmes une baignade qui tient de la magie, car leur vieillesse est insupportable et laide. Admettons-nous que Cranach use d'ironie à l'égard des femmes dans cette Fontaine de Jouvence et que ce soit le désir de plaire qui les jette à l'eau, un désir que leur fortune, leur pouvoir épargnent aux hommes ?* (Christiane Klapisch-Zuber, « La Fontaine de Jouvence. Bain et jeunesse entre XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle », *Clio*, vol.42, no.2, 2015, p. 181-190)

dévastation de ce qui unit la putain à son client, rien ne [lui] fera oublier cette folie vue de si près » (61). Après l'expérience répétée de l'exercice prostitutionnel, Cynthia dresse le portrait d'une société où les institutions ne servent qu'à camoufler ou légitimer le triomphe des instincts sur la morale. Cette vision misérabiliste de l'humanité la soumet au joug des pulsions animales par la tyrannie du désir : cette tyrannie qu'illustre *Putain* restreint la femme au désir de l'Autre, et l'homme à son propre désir à lui. Dans le roman, comme dans la vie traditionnelle, l'homme doit désirer la femme et la femme, le désir de l'homme, derrière lequel elle s'efface. Étudiant le rapport que nourrissent les personnages des dystopies avec le pouvoir des dictatures, Mouchard mentionne que « [t]ous, ou presque, continuent pourtant de désirer que soit tourné vers eux ce regard vide. En dépit de son indifférence cynique. » (Mouchard, 2007 : 69) Cette réflexion appliquée à la dictature du regard de *Putain* semble révéler que le désir des hommes ne concerne qu'eux, mais qu'à défaut d'en espérer quelque échange, il ne freine pas l'existence du désir féminin pour autant.

Étant donné que « [les hommes] jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir », Cynthia calcule : « ce n'est pas de moi qu'ils bandent [...] c'est de ma putasserie » (19). Alors les prostituées doivent se matérialiser fantasme. C'est ce que ces fantasmes font d'elles et ce que commande la putasserie, soit d'incarner ce que les hommes projettent sur cet « imaginaire-écran de la féminité » (Pechriggl, citée dans Boisclair, 2009 : 77), car « la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre » (Boisclair, 2009 : 85). L'injonction « il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice » (26), illustre cette perspective dystopiste dictatoriale sur l'individu. Effacée derrière le stigmaté politisé d'une peau de néant, « le sentiment d'irréalité qui l'accable » (Côté, 2017 : 148) s'avère tributaire d'« un monde avec des hommes réels et des femmes irréelles » (Beaudry, 2015 : 115).

Aussi, Cynthia critique « la puissance de l’imaginaire à écarter la présence » (55) dont font preuve ses clients. Elle-même finit par le faire, à l’instar de ce que son psychanalyste lui mentionnait de son discours, on l’a vu, notamment en exerçant une dépersonnalisation : « mon discours est un écran paraît-il » (96), « un écran [...] qui ne cache rien du tout car avec les années il n’y a eu dans ma vie que de l’écran » (143). C’est que, pour « quitter un millier d’hommes, oublier leur nom le temps de sortir du lit » (59), elle a dû développer une défense : « les contacts réduits au minimum » (27) pour mieux « exorciser leur présence [et] ne garder d’eux que leur argent [...] parce qu’ils ont des appétits et que c’est tout ce qui importe » (64). En réaction à ce qui l’opprime et la dégoûte, elle utilise une distanciation psychologique similaire à la leur, ce qui contribue à la clôture narrative du discours dystopiste critique du roman. Cette distanciation peut aussi être lue comme une stratégie narrative : « Il s’agit d’une stratégie de distanciation qui permet [...] d’inverser les rapports de pouvoir dans la représentation » (Bergeron, 2017 : 116) et peut « rendre audibles et visibles ceux-là mêmes qui dictent la norme et qui l’ont façonnée, elle, comme objet sexuel. » (Boisclair, 2009 : 79) Ainsi, Cynthia transforme ses clients : elle les fait objets. L’objectification peut illustrer que la domination masculine repose sur l’abstraction de l’autre, « [e]n donnant à voir la négation de sa propre subjectivité par l’autre. » (Boisclair, 2009 : 80) Elle peut aussi lui conférer une force : « sur ce point [le sexe sans amour] je suis comme un homme s’il est vrai que les hommes sont ainsi, à la fois prédateurs et indifférents à ce dont ils jouissent » (125). Chose certaine, l’objectification les déshumanise tous et met en relief la dimension patriarcale de la psychopathologie provoquée par la marchandisation concurrentielle des êtres<sup>41</sup>, reflet de la barbarie d’une idéologie quasi nihiliste puisqu’elle sépare de la qualité existentielle de l’être au seul profit de la valeur de l’objet, et dont la plus terrible conséquence sur Cynthia est

---

<sup>41</sup> À cet égard, *Putain* rappelle encore une fois le portrait social d’*American psycho*. Aussi, Bateman loue-t-il des escortes de luxe et tue des travailleuses du sexe.

l'isolement, qui l'exile aussi de l'amour. Bien qu'elle soit isolée, la protagoniste demeure « un être assoiffé d'amour dans le désert d'une société postmoderne qui ne valorise que les apparences et la consommation. » (Smart, 2014 : 395)

En ce sens, *Putain*

parle d'amour et non seulement de désir, même si ce long monologue [...] est plus près de la mort que de l'espoir, même si l'émancipation semble impossible dans un monde où l'éthique de la compassion demeure impraticable, [y compris] envers soi-même (Bergeron, 2017 : 126).

Ce paradoxe qui associe la proximité du corps des hommes à la distance de l'esprit<sup>42</sup> piège toute possibilité de relation amoureuse, car tout rapprochement entraîne la négation nihiliste ou la fuite. De plus, la vie *active* de la société de la putasserie que Cynthia dépeint lui refuse l'amour autant qu'elle fuit sa mère à travers lui. Elle confirme : « je ne laisserai personne me clouer au lit, au grand jamais » (69), « je ne sais pas aimer d'un amour vrai, qui ne demande rien, [...] que d'un amour d'adieux, l'amour de partir loin » (39), loin de sa mère, de son père et des clients. Lorsqu'elle dit : « il faudra bien qu'un homme se dresse sur mon chemin pour m'enlever sur son cheval », elle conclut : « vous savez bien que je n'en voudrai pas de cet homme car je ne veux pas ce que je ne peux pas avoir » (120). Son expérience de la prostitution la prive de foi en la fidélité – concept patriarcal hétérocapitaliste – dans l'amour et enclot son discours, malgré la vision d'amours extérieures, dans la peur dystopique de l'impasse : « je n'ai jamais cessé de trembler en face de ceux qui s'aiment, en face de leur comédie [...] il y a trop d'espace entre eux pour que je n'y sois pas » (185).

La perte d'innocence sacrée profanée que martèle son discours, tient aussi au chemin qu'elle a suivi depuis son père jusqu'à la putasserie, interdisant à sa jeunesse d'aimer et la faisant vieillir

---

<sup>42</sup> Le rapport paradoxal de proximité et de distance à la communauté des femmes sera approfondi au quatrième chapitre.



d'un seul coup. L'inoculation du désir de l'inceste, de la honte et de la peur menant à la conscience de ne plus pouvoir ignorer ce qui se joue derrière, de ne plus pouvoir consentir au bonheur, c'est l'innocence sacrée perdue qu'évoque si souvent Cynthia. Pour elle, le statut sacré de l'enfance semble donc se poser ici en aval de la défense du droit des femmes. Comme l'a fait la marche de l'Histoire des femmes, par le sacré qu'il défend, *Putain* lie intimement la lutte pour les droits des femmes et celle des droits des enfants. Malgré l'existence de cet extérieur, ne reste que la tragédie de la lucidité qui rive le discours dystopiste critique de Cynthia à l'énoncé de ses impossibilités :

vous voyez bien qu'on n'en sort pas, qu'on ne peut pas en sortir [dedans et dehors], on ne peut rien contre ce qui arrive si quotidiennement [...], ce sont des choses [...] qui font tourner le monde, de vieilles choses du plus vieux métier du monde que j'ai du mal à nommer car elles se répètent partout où on pose les yeux (181-182).

## Conclusions

Ce chapitre a montré que la pratique de la prostitution mène Cynthia à une duplicité narrative jusque dans les excès formels de l'hyperféminité de la langue de la putasserie. Cette stratégie narrative double l'autoréflexivité du discours en imprimant au miroitement de ce qui la détermine l'ironie, la colère ou encore le mépris, ce qui fait que « la voix [...] semble provenir d'un espace "ailleurs, de l'autre côté des choses" » (Biron dans Smart, 2014 : 378). Élan d'émancipation identitaire, « [l]a perturbation est donc le nom d'une nouvelle stratégie discursive, et l'utopie la forme que prend nécessairement cette perturbation. » (Jameson, 2005 : 390) Poursuivant son archéologie personnelle, Cynthia passe l'héritage familial et ses déterminismes au tamis de sa critique rétrospective.

La mère de Cynthia, « femme muette et inexistante créée par la société patriarcale » (Smart, 2014 : 385), est toutes les mères, et son enfance, celle de toutes filles et plus tard des femmes. Et c'est justement cette clôture dystopique qui définit la lucidité du regard qu'elle porte sur son

expérience personnelle, qu'elle universalise. L'apocalypse temporelle de fin de millénaire étudiée au deuxième chapitre et l'utilisation d'archétypes parentaux – ce Père proclamant la fin des temps, cette Mère tuée par le temps – accentuent l'expression discursive critique de Cynthia pour dénoncer les forces œuvrant contre elle et toutes les femmes depuis la nuit jusqu'à la fin des temps. En universalisant à partir de sa situation, Cynthia illustre et dénonce qu'elle est de son enfance comme d'un pays, car « c'est dans l'atmosphère "archaïque" [...] de cet univers enfantin qu'ont poussé les racines de l'aliénation dont souffre la narratrice » (Smart, 2014 : 379-380, Smart paraphrase Huston). Une des forces de *Putain* vient de ce qu'il ne gomme aucunement l'influence de son héritage. Au contraire, Cynthia montre sans doute sciemment ses « coutures de poupées » et en remonte les fils et nœuds jusqu'aux traces de colonialisme religieux. Son expression féministe à tonalité apocalyptique sur le « règne du mal » (Boucher) fait donc miroiter l'héritage psycho-religieux relatif à la sacralité du corps. Le regard que pose Cynthia sur la prostitution et l'inceste questionne les paradoxes inhérents à la (dé)sacralisation de la sexualité héritée d'un patriarcat avec lequel elle cherche à rompre les liens. Sa lucidité tient en grande partie au discours qu'elle porte sur son héritage familial, par lequel elle illustre la prégnance des codes de la tradition.

Les legs de la mère larvaire et le poids de la religion du père sont présentés aux lecteurs et lectrices comme des stigmates recouvrant le corps et l'esprit de Cynthia. La narratrice subvertit plutôt le discours du père en rappelant à de nombreuses reprises la nécessité morale de l'interdit de l'inceste devant le désir de transgression qu'attise sa présence de façade à l'intérieur des codes sociaux de la putasserie. Le discours dystopiste critique du roman souligne l'impuissance des hommes qui se terre derrière le désir incestueux et la consommation de ce dernier dans l'univers de la prostitution. L'organisation sociale de la société de la putasserie sert la théorie des larves et des schtroumpfettes, qui critique la rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive des

femmes par la scission avilissante de la figure de la sorcière en mères putrides et putains dévoyées.

La distance nécessaire à la duplicité narrative provient aussi de ce que Cynthia a traversé l'univers de la prostitution. Vivre l'indifférence des clients et l'expérience répétée de la dictature de leurs pulsions l'a menée au dégoût. De cette expérience, la narratrice dénonce les effets sur l'innocence qui freine les possibilités de croire à l'amour. Bien que la distanciation défensive entraîne les élans subversifs de Cynthia, elle piège aussi la narratrice dans la déshumanisation qui l'isole et la prive d'amour, limitant sa vision à la perspective dystopiste de la société de la putasserie. Si, en convoquant le discours rétrospectif de Cynthia sur l'héritage familial et sa critique de l'expérience prostitutionnelle en fonction du discours dystopiste, ce chapitre s'est révélé essentiellement de tonalité *critique* (Jameson), le discours prospectif pavera la voie aux aspirations utopiques qui se dessinent à l'horizon du discours dystopiste de *Putain*, sa « [t]entative d'échapper à un univers concentrationnaire intérieur [...] où conduit le totalitarisme » (Beaudry, 2015 : 5).

## CHAPITRE 4. ARCHÉOLOGIE DU FUTUR ET SOUHAIT RÉFORMISTE

Le chapitre trois s'est arrêté au regard que porte l'étudiante Cynthia sur l'héritage familial et sur son expérience de la prostitution. Puisque, comme l'ont montré les précédents chapitres, *Putain* inclut l'amont et l'aval de l'expérience, soit le rendu des déterminants du patriarcat et la critique s'en distanciant, le roman devrait receler l'élan d'émancipation que sous-tend son discours. Parlant de *1984*, Jameson défend ainsi dans *Archéologie du futur* l'idée que tout discours dystopique implique un élan utopique plus large, et ce, bien au-delà des limitations interprétatives thétiques/non-thétiques ou encore psychologisantes du roman moderne depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle :

nous avons insisté sur le fait que [cet élan utopique] est premier, et qu'il ne faut donc surtout pas le réduire – par l'intermédiaire d'une notion de sublimation au rabais – au simple statut d'expression déguisée d'autres élans, par exemple sexuels, ni en faire l'expression de frustrations personnelles (Jameson, 2005 : 340).

Car « ce filtre que devient l'écriture, c'est le politique » (Bergeron, 2017 : 126). Et la clôture de la fiction subsume « la signification narrative plus profonde des inquiétudes concernant la liberté » (Jameson, 2005 : 354) qui peut justifier le sens d'une œuvre et sa place historique. « Cette terreur [de perte de la liberté] recoupe à l'évidence cet autre élan collectif qu'est l'utopie, qui [...] continue à investir secrètement ce qui semble le plus fondamentalement la nier et la condamner » (Jameson, 2005 : 341). L'étude s'est limitée jusqu'ici à l'imparfait et au présent du mode indicatif du discours de *Putain*. La recherche d'autres modes verbaux et particulièrement l'énoncé conditionnel devrait enrichir la compréhension des perspectives dystopistes *et* utopistes.

Outre l'héritage familial et l'exercice de la prostitution, l'ajout de l'instruction universitaire en littérature que reçoit Cynthia, aspect implicite mais néanmoins constitutif de la posture d'énonciation révélant la crise identitaire d'une étudiante féministe qui se prostitue, précisera son

rapport paradoxal à la communauté des femmes. L'analyse de ce troisième aspect permettra d'identifier, en filigrane du discours dystopiste, des conditions utopiques exprimées et entrevues par Cynthia à la frontière de sa position sociale. Des réflexions exprimées par Cynthia (puis par Arcan dans l'optique autofictionnelle) – notamment celles portant sur la littérature, l'engagement individuel et la communauté – révéleront l'élan utopique en germe dans le roman.

Cet élan, combiné aux divers aspects dystopiques soulignés dans ce mémoire, servira à évaluer le discours dystopiste féministe de *Putain*. L'élan donne à voir ce que le monologue de Cynthia contient d'intime mais aussi, à cause du point de vue privilégié par le discours, ce qu'il comporte d'universel. Le rêve singulier de Cynthia marque le point de départ de l'étude du discours utopiste de *Putain*.

## **De la formulation de souhait**

### **Le rêve familial**

La dépeinture par Cynthia d'un univers dystopique sert à souligner et à dénoncer les limitations qu'esquisse l'horizon utopique de *Putain*. Ce rêve familial se divise en deux parties. La première (73-74) décrit une femme idéale toute-puissante dans la société de la putasserie, qui revêt une tonalité satirique à la jonction de l'expérience de la prostitution et du regard critique de l'étudiante universitaire. Cette partie du rêve exprime ainsi le désir de liberté des femmes que la détention d'un fort capital érotique fait miroiter :

Quand j'étais petite, j'étais la plus belle, on m'appelait les yeux bleus [...] [J]'étais un beau rêve qui rend nostalgique [...][,] [un] rêve où je suis si belle qu'il n'est pas possible de me quitter des yeux [...][,] qu'il est impossible de m'oublier lorsqu'on m'a vue une seule fois [...] grâce à cette beauté inégalée, les yeux verts qui brillent sous des cheveux foncés, presque noirs [...][,] [un] sourire qui tue [...][,] tous les hommes quitteraient leur femme sur-le-champ (73-74).

Cynthia projette ici le fantasme<sup>43</sup> d'une beauté inégalable qui la ferait triompher de la compétitivité liée aux impératifs de la putasserie. Elle rêve d'être « une femme qui pourrait se choisir un homme parmi tous les hommes de la terre et qui aurait un destin, un vrai destin de ne pas pouvoir être autre chose que soi-même, la plus belle et la plus désirée [...] » (74). Dans ce rêve, la putasserie favorise le renversement du rapport de force avec les hommes, subvertissant la tyrannie du regard, ce que confirme ce fantasme onirique : « les hommes que je préférerais seraient ceux qui m'en voudraient de les emprisonner ainsi » (74). Confrontée à la lucidité des constats que Cynthia énonce au sujet du dispositif capitaliste mais vécu depuis l'expérience prostitutionnelle (dépendance à l'argent, opprobre morale, etc.), l'idée de soumettre les hommes par la beauté semblent plutôt naïve. Cette partie du rêve fait la synthèse de ce que l'on a vu jusqu'ici; elle reprend ce fantasme qui a attiré la jeune femme dans la prostitution tout en la mettant en congruence temporaire avec la politique patriarcale, et donc en adéquation avec le capital érotique dont les valeurs sont élaborées par l'économie.

La seconde partie du rêve (74-76) annonce quant à elle la crise provenant de l'intégration du troisième aspect constitutif de la trajectoire de Cynthia dans *Putain*, soit son instruction universitaire et la difficile émancipation par les études, l'autopsychanalyse et l'écriture, voire la sororité. Elle y décrit une « sœur », « jumelle » avec laquelle l'entente serait telle qu'il n'y aurait nulle trahison, nulle rivalité, une « wonder woman » (75) féministe issue d'« une grande famille de femmes comblées par un seul homme » (75). Ce « clan indivisible » (75) composé d'une lignée de « filles-épouses, de mères-sœurs » (76) évoque ici avec ambiguïté la polygamie patriarcale – tel le harem de femmes comblées par un agha<sup>44</sup> – autant qu'il inscrit dans le roman le rêve amazone

---

<sup>43</sup> Le changement de couleurs des yeux, d'abord « bleus » puis « verts », accentuent la dimension onirique de ce passage.

<sup>44</sup> En arabe, seigneur, dignitaire, par extension, homme important, chef, etc.

d'une union féministe semblable à celle que l'on retrouve dans *L'Euguélionne*, et sur laquelle ce chapitre s'attardera bientôt. Car malgré les effets dystopistes nets (critiques, anti-utopistes et apocalyptiques [Jameson]) qui émanent du portrait de la putasserie et que nous avons étudiés jusqu'à présent, Cynthia dit de ces femmes, de ces écrivaines qui se dressent à l'horizon utopiste de son instruction universitaire : « j'aurai perdu la moitié de ma vie à me vouloir [...] insérée quelque part dans cette famille où la fraternité serait une affaire de sœurs » (76). Les écrits de ces auteures ont semé leur pensée critique chez Cynthia et elle s'y accroche comme à une bouée : « elles [les écrivaines] m'ont colonisée si profondément que leur disparition me viderait d'un seul coup » (76). L'utilisation du conditionnel qui ponctue ce *rêve familial* doux-amer n'est certainement pas étrangère à la difficulté d'énoncer le souhait contre tout ce qui le rend impossible.

### **Pensée réformatrice**

À l'encontre des effets déterminants de l'enfance de Cynthia et de son expérience du travail du sexe l'espoir utopique s'exprime à travers la pensée féministe, avec laquelle l'étudiante en lettres a été mise en contact au cours de ses études supérieures. Même si le texte n'en conserve que peu de traces, l'articulation intertextuelle – illustrée par tous les éléments du discours dystopiste vus dans les précédents chapitres – de cette pensée critique à son expérience de la prostitution n'en traverse pas moins le roman. En effet, *Putain* constitue un véritable pamphlet élaboré à partir d'assertions morales formulées au conditionnel et disséminées dans le discours de Cynthia. Le mode conditionnel présent a cette particularité de respecter et même de renforcer la clôture dystopique puisqu'il énonce la condition de ce monde depuis le présent.

Par la formulation de souhaits, Cynthia émet le désir de traverser la barrière du genre :

je voudrais être un homme pour avoir une femme et des enfants, pour courir les putains  
qui auraient l'âge de ma fille, j'aimerais ne pas être une femme pour ne pas larver

devant le miroir, pour ne pas avoir cette nature de poupée qui ne me pousse pas vers de jeunes garçons qui auraient l'âge de mon fils (123).

Le fait de « souhaiter être soi-même un loup » (181) situe d'emblée sa quête de traverser les frontières du pouvoir féminin que recèle sa lecture du monde. L'enquête identitaire que mène Cynthia pour se libérer motive son discours rétrospectif sur sa jeune vie. Celui-ci donne sa tonalité à la rhétorique dystopiste de *Putain*, celle d'une *archéologie du futur* motivée par un *désir nommé utopie* (Jameson). À la rhétorique dystopiste des « il faut » (chapitres 1 et 2), celle des « il ne faut plus » répond en refusant les diktats de la putasserie. C'est cependant la non-congruence au devoir prescrit qui est mise en évidence par les nombreux « il faudrait ». Campant une éthique féministe, les auxiliaires modaux établissent une rhétorique utopiste et réformiste d'un présent opposé à celui cerné en premier chapitre mais tout aussi *impersonnel*, universel. Selon Cynthia, une des conditions majeures à l'égalité passe par la conscientisation des hommes. Afin que les excès dévastateurs qu'elle relate ne soient plus tolérés dans l'ordre du monde, Cynthia pense au sujet des hommes qu'« il vaudrait mieux [...] les rendre coupables [du] malheur » (105) des femmes « pour qu'ils se défenestrent en [...] demandant pardon<sup>45</sup> » (105). Cet horizon de responsabilisation des hommes s'ouvre par l'énumération de conditions modalisant ces réalités qui restreignent les possibilités des femmes.

Ainsi, Cynthia dénonce l'injustice d'une menace qui plane sur les femmes : « il faudrait leur briser les os [aux clients] comme on pourrait briser les miens d'un moment à l'autre » (108). Elle évoque la menace de la violence qui vulnérabilise les femmes dans le monde prostitutionnel. Sur le plan des représentations et du discours social, Cynthia voudrait que cesse la minorisation que son père leur a fait subir, à sa mère et à elle, dépersonnalisation qui les confond et que les clients lui font encore vivre: « il en faudrait beaucoup pour faire de moi une femme et pour me

---

<sup>45</sup> C'est d'ailleurs à peu près la finale d'*À ciel ouvert*.



distinguer des autres, il faudrait d'abord cesser de me confondre » (153-154). Elle écrit aussi qu'« il ne faut plus » (105) que la laideur soit réservée au féminin : « pourquoi la laideur ne serait-elle qu'une affaire de femmes » (105), réprouvant par là l'injonction à la beauté et à la séduction. Du même mouvement, Cynthia appelle à la fin de la tyrannie du désir entre les sexes telle qu'elle est instaurée par la putasserie : « il faudrait [...] que les hommes ne se retournent plus sur les femmes dans la rue et que les femmes se défassent de leur miroir » (76). Elle ajoute qu'il faudrait briser le dogme hétérosexiste ou encore que les femmes se révoltent dans un terrible coup d'éclat : « il faudrait qu'il n'y ait plus qu'un seul sexe par exemple ou que toutes les femmes se suicident d'un seul coup » (76). Paradoxalement, afin de dépasser la politique du deux poids deux mesures, Cynthia postule « qu'il vaudrait mieux » qu'à l'instar des hommes, « les femmes puissent s'éparpiller et enlever aux choses leur poids » (125); qu'elles cessent, donc, de participer à la sacralisation de la sexualité.

Comme Cynthia le révèle dans un discours aux accents apocalyptiques, son instruction universitaire la met en contact avec les existentialistes. L'étudiante mentionne « Jean-Paul Sartre, et la nausée qu'on éprouve devant ce qui vit, [...] [devant] l'échec de la science à remplacer Dieu, [le] religieux qui s'insinue dans le plus sûr, la chimie, la génétique » (137). Elle expose aussi sa quête d'une désaliénation radicale : « il faut apprendre à vivre dans l'indétermination de ce qu'on est » (99-100). La conscience de la marque qui la rive à sa filiation féminine façonne son discours : « il faudrait que je ne sois pas si moi-même, tellement ma mère » (53). « [C]e cerveau n'est pas le mien, c'est celui de ma mère [...], j'ai ma mère sur le dos et sur les bras [...] de toutes les façons et partout en même temps » (138-139), se répète-t-elle. Par l'enquête rétrospective, l'étudiante interprète son chemin de vie et constate qu'elle a cherché à se démarquer en fuyant la petite ville, ce que sa mère n'a pas su faire : « il faut savoir marcher seul, [...] fuir son malheur et prendre un

nouveau pays, se donner une chance de n'être plus une larve » (103). C'est encore pour éviter de suivre les traces de sa mère qu'elle espère une *démarcation* corporelle par la modification esthétique du corps, car, « que faire avec cette peau sinon la couvrir d'une autre peau » (35). Dans un esprit prométhéen, la destruction extrême dépasse la fuite :

il faudrait qu'on me coupe la tête, qu'on m'arrache la peau, il faudrait détruire tout ce qu[e ma mère] a marqué de sa morsure [...], je deviendrai quelqu'un qui ne sera pas elle, je serai morte sans doute mais j'aurai accompli un exploit, celui d'être la fille de personne (139).

Le combat que Cynthia livre à l'héritage de sa mère se bute au paradoxe identitaire de ce qu'Eagleton nomme le « devoir "préexister" à son processus de matérialisation » (Eagleton, 1994 : 31) : « en dessous [...] ce qu'on y trouverait serait toujours à enlever, couche par couche » (41-42). Ce constat ne l'empêche pas de souhaiter une désaffiliation totale avec sa mère : « il faudrait [...] forcer la révolte [...] jusqu'à ne plus avoir aucune raison de s'en vouloir ou de s'aimer, jusqu'à ce que nous soyons devenues étrangères » (53). L'étudiante émet donc le désir de pouvoir ignorer le combat, car ces libertés de se définir rivées au combat, « en s'affirmant, elles se nient » (Eagleton, 1994 : 27) dans une lutte contre soi. En effet, elle revendique ce plus profond, mais difficile changement : « ce qu'il faudrait est exorbitant, sans précédent, c'est un recommencement que je réclame et personne n'y peut rien » (54). Malgré la fureur du flot calomnieux que Cynthia déverse sur sa mère, l'utopie que révèle sa formulation de souhaits recèle une réelle compassion à l'égard de cette « figure clé [de son] drame » personnel (Smart, 2014 : 385), mais aussi de son espoir : « je regarde le monde depuis le lit de ma mère, depuis le fond de son misérable sommeil de femme [...] [C]omment pourrais-je dormir avec elle sur les bras » (59)? Et le combat contre sa mère s'avère le moteur d'un engagement féministe solidaire, où « [s]a vie de vivre pour elle » (59) – ou pour deux – esquisse l'espoir secret que la mère soit fière et heureuse des accomplissements de sa fille, ce que cette dernière dévoile alors qu'elle y pense depuis la plage : « je devrais ne plus

y penser [...] mais c'est plus fort que moi, il faudrait que ce soit elle qui soit là, pas moi, [...] sa bouche [...] pourrait sourire d'un sourire vrai, vers le haut » (57).

Du point de vue de son instruction universitaire, sa compassion lui pose un problème plus complexe après l'expérience de la prostitution. Parallèlement à ce qu'Eagleton identifie comme la tentative d'émancipation de l'identité nationaliste causée par les conditions d'oppression, parce que son élan libérateur « évolue à l'intérieur de certaines conditions opprimantes, [...] le changement radical est ainsi [...] hautement vulnérable par ce qui, en premier lieu, le rend nécessaire » (Eagleton, 1994 : 40). En d'autres termes, la liberté qu'entrevoit Cynthia l'oblige à ressasser l'horreur de son avilissement, ce qui lui inflige les souffrances imprégnant sa plainte. Pour cette raison, l'oubli des visions qui l'ont menée au dégoût est un autre souhait projeté : « il faudrait que la *folie* remplisse ma vie d'un monde recréé, sans homme ni femme, un monde de litanies et de gestes pieux, de fous rires et de clochers » (86, nous soulignons). Cette « folie », le discours de Cynthia la mobilise souvent dans les branches sémantiques de la « légèreté », par exemple, la légèreté d'ignorer follement l'injustice pour être heureuse, de pouvoir conserver l'innocence sacrée, cette innocence perdue dont les ravages l'indignent. En ce sens, pour croire ce qu'elle ne peut pas croire, pour aimer et être aimée, elle affirme : « il vaudrait mieux que je perde la mémoire » (86). Contre l'indifférence des hommes et leurs désirs impérieux, elle nourrit « l'espoir *fou* de voir apparaître un sauveur » (143, nous soulignons), un homme qui pourrait ressentir de la compassion à son égard; que son psychanalyste sorte de son indifférence pour embrasser son point de vue et qu'il entende son appel à l'aide : « il faudrait que le psychanalyste quitte son fauteuil pour me retrouver *là où je me tiens* [...] et qu'il m'arrache de force aux clients » (143, nous soulignons). Dans ces conditions, elle pourrait éprouver de l'amour pour lui, « un homme digne d'être aimé, [...] sain et équilibré » (120) avec qui « il faudrait que les rôles soient changés le temps qu'il referme ses livres et qu'il devienne un homme dans [s]es bras » (187). Dans

une vision fantasmée avec ses professeurs, Cynthia réclame aussi le droit à son plaisir à elle, celui dont elle pourrait dire : « c'est moi qui l'aurais voulu [...] mon désir et le leur combinés » (131-132). Elle dicte : « il faut savoir bander sans permission de peur d'avoir vécu sans jouir, de peur d'avoir été une femme toute sa vie » (126). L'étudiante brigue le droit des femmes au désir, un désir auquel celui des hommes se ferait l'écho, et ce, au-delà de l'âgisme moral<sup>46</sup>. Par ces « scénarios de baise entre un père et sa fille travestis en scénarios de baise entre un professeur et son étudiante » (133), elle exprimerait « [s]a victoire sur les principes moraux de la horde universitaire » (132), le droit de jouir sans honte de ses désirs, comme un homme, fut-ce dans une perspective transgressive incestueuse. Mais le dépit fataliste de sa clôture dystopiste l'exclut : « c'est moi qui l'aurais voulu » alors ce scénario « ne se produit jamais » (132).

On l'a vu, depuis la perspective de Cynthia, la formulation de souhait se tourne vers les femmes, dans un élan typique aux utopistes visant « à réduire l'exploitation et la souffrance » (Jameson, 2005 : 40). À cause de son héritage familial – et de son élan pour sa mère –, elle réclame que les femmes ne soient plus asservies par la politique patriarcale d'exploitation du ventre (Federeci) : « il ne faut plus avoir d'enfant, jamais » (79). À maintes reprises, le souhait d'une solidarité entre les femmes s'empare de sa parole conditionnelle. Dans un premier temps, Danielle, sa collègue travailleuse du sexe, l'aiderait à renforcer son discours : « il faudrait qu'elle soit là avec moi pour parler en même temps et dire les mêmes choses » (151). Plus encore, le souhait d'une solidarité entre travailleuses du sexe dresserait un rempart contre le jugement moral de la doxa patriarcale pour l'abriter de la culpabilité. Danielle pourrait « monter la garde devant la porte

---

<sup>46</sup> Comme l'ont montré les trois chapitres précédents, Cynthia critique vivement les ravages de l'exploitation des jeunes femmes par les hommes.

jusqu'à l'arrivée de [s]on père pour qu'elle [lui] serve de bouclier » (151). Elle pousse cette utopie solidaire à la limite du partage idéalisé :

il faudrait tant faire pour elle et moi, créer une langue nouvelle, parlée par nous seules, faite de mots qui s'ajusteraient à ce qu'il faudrait dire, des mots secrets qui nous rendraient invulnérables, fini les parents, fini les clients, fini tout ce qui pourrait perturber notre écosystème (152).

Mais de nombreux écueils se dressent contre ce projet de partage, dont elle rend l'impossibilité en s'excluant du groupe :

les autres qui sont normales, socialement adaptées, synchronisées à leur putasserie, [...] qui ne comprennent rien à mon discours car elles ont mieux à faire, car elles n'ont pas de temps à perdre, elles doivent s'exciter à la pensée d'être excitantes, s'imaginer imaginées, [...] si ajustées aux autres. (130)

Cette distinction des autres travailleuses du sexe tourne le regard utopiste de l'étudiante vers l'inscription dans la filiation des intellectuelles émancipées. Une frontière se dessine entre l'émancipation par le travail du corps dans l'exercice prostitutionnel et l'émancipation par le travail intellectuel, ce qui confronte, non sans heurts, ses strates identitaires. La rencontre de ces deux univers est source de contradictions qui la tiraillent et font saillir le legs patriarcal de l'opposition corps/esprit. Le souhait d'intégrer la communauté des femmes émancipées se superpose à celui, paradoxal, de se libérer de sa mère. Elle souhaite la proximité des intellectuelles qu'elle admire, mais son combat pour y parvenir la mène à un combat interne, ce qui peut expliquer la misogynie présente dans les réactions qui cherchent à la défendre du groupe qu'elle aspire à rejoindre<sup>47</sup>. « [J]e suis la preuve que la misogynie n'est pas une affaire d'hommes, et si je les appelle larves, schtroumpfettes, putains, c'est surtout qu'elles [les femmes] me font peur » (18), confie Cynthia. En somme, si, à certains moments, des relents misogynes émaillent son discours, c'est que le

---

<sup>47</sup> Rappelons qu'en 2000, la majorité du féminisme institutionnel auquel s'expose Cynthia l'universitaire penche en faveur de l'abolition de la prostitution. Le féminisme pro-sexe apparaît certainement dans les réflexions de *Putain*, mais l'inconfort que nous étudions chez le personnage narrateur en fait saillir la marginalité à son époque.

mépris et le rejet qu'elle manifeste puisent leur source dans la honte de pratiquer le travail du sexe devant la doxa de « la horde universitaire » (132). Son autocritique révèle le rapport qu'elle entretient à la communauté féministe et crée un effet de proximité/distance à ce groupe. L'étudiante divulgue ainsi son sentiment de culpabilité :

devant les femmes je ne peux que rapetisser, me courber à leurs pieds pour me faire pardonner, pardon, pardonnez mes offenses, pardon d'avoir été aimée, d'avoir tué, menti, mangé [...] je suis une larve devant les femmes (95).

Cynthia rend aussi compte du tiraillement psychologique de sa contenance identitaire. Rappelons ses mots à l'égard des femmes, qui manifestent cette difficile cohésion : « je déteste les femmes [...] avec la force de ce recoin de mon esprit où je les assassine, avec mon corps qui s'incline et ma bouche qui demande pardon » (95). Certes, la compétition entre les femmes parle encore ici, mais peut-être moins que le souhait d'intégrer sans honte la communauté des femmes en dépit du bagage qui est le sien. Si, on l'a vu, l'association de la sainteté à l'abstinence par le clergé a sacralisé la sexualité jusque dans le patriarcat contemporain, son actualisation se retrouve aussi dans une faction de la communauté féministe, mais davantage tournée vers une morale de l'intégrité corporelle, ce que Bergeron commente ainsi :

Évoquant les derniers tabous, narrant l'inénarrable potentiel viol de l'écolière et le désir partagé en ce sens, [...] Cynthia brise [...] les solidarités existantes et potentielles pour exprimer une envie à la fois singulière et inacceptable selon la doxa. (Bergeron, 2017 : 124)

C'est peut-être l'écart entre le jugement moral de la horde universitaire et celui de la triste évidence de la vérité quotidienne de sa profession qui lui fait dire que « les réponses ne servent à rien lorsqu'on ne se pose pas les bonnes questions » (183), que « ce qui compte est le plaisir qui trouve son chemin, toujours » (141). Il semblerait que l'expression du désir du viol ne constitue en rien

un appel au viol, contre lequel Cynthia prend clairement position<sup>48</sup>. Il s'agit cependant de mesurer ces effets sur le discours, dans l'optique où certains des désirs de Cynthia ainsi que son expérience de travailleuse du sexe l'enferment dans un sentiment d'infériorité qui alimente un discours défensif, alors qu'elle est en quête de filiation avec des femmes opprimées/émancipées. L'étudiante souffre de ce qu'Eagleton attribue à l'identité opprimée aspirant à l'autonomie politique nationale, soit que

les opprimés ont en commun leur identité négative, leur opposition commune, plutôt qu'une identité positive commune au bout de quoi toute émancipation politique est probablement impossible. Personne ne peut vivre dans un perpétuel ajournement de son identité, ni se libérer de son esclavage sans conscience forte de son identité (Eagleton, 1994 : 40).

Or, la peur semble freiner la pleine intégration de cette identité libératrice et retourne une part du combat contre elle-même :

Les conditions très répressives qui mettent le sujet dans la nécessité de s'exprimer librement, tendent également à le rendre en partie opaque à lui-même [...] [L]e concept de prise de conscience de soi [...] élève la relation sujet/objet au-dessus de sujet/sujet (Eagleton, 1994 : 31).

Le discours défensif de Cynthia semble traduire la difficulté de s'accorder le droit d'être sujet à part entière. D'ailleurs, selon Gheno, « l'ancrage des textes d'Arcan se fait dans la douleur de vivre sous le poids de la honte du fait même d'être femme » (Gheno, 2013 : 130 et 135). L'impossibilité

---

<sup>48</sup> L'optique de la clôture narrative dystopique peut-elle licencier le fantasme du viol? Dans son contexte énonciatif, le fantasme que nomme Cynthia peut s'interpréter à la fois comme duplicité énonciative et signe critique du discours social autant que comme expression du désir de la pulsion charnelle absolue de l'autre à son égard. L'optique de la clôture narrative et la duplicité narrative brouillent l'interprétation tranchée de l'expression de ce fantasme. Autant ce dernier peut relayer le script sexuel (Gagnon, 2008) hérité de la domination masculine au nom de l'égalité morale défendue par Cynthia, autant peut-il revendiquer le droit d'expression du désir transgressif de l'interdit tel que l'explique Bergeron (Bergeron, 2017 : 123). Dans cette dernière lecture, le fantasme n'exprimerait pas en soi une position antiféministe dans son contexte d'énonciation. Au contraire, c'est cette confusion que paraît critiquer ou à tout le moins interroger Cynthia en faisant référence à « la horde universitaire » (132), et que remarque la lecture métaféministe de Gheno sur le dystopique transgressif arcanien, celle de la possibilité de voir des femmes aux aspects conformés – ici hérités – « non en tant que victimes mais par choix [...] Pour le féminisme, un tel sujet signifie oser faire le bilan des mouvements de libération des femmes et de leurs impacts sur les générations actuelles. » (Gheno, 2013 : 127) Paradoxalement, Arcan semble poser problème au féminisme en ce que « le pouvoir transmis semble être de choisir, plutôt que de subir, la soumission aux discours normatifs. » (Gheno, 2013 : 133)

créée par la négation d'un soi coincé entre la minorisation patriarcale et le jugement des pairs qu'elle admire produit alors ce contre-discours apparenté au conservatisme. Selon Ricœur, « le conservatisme est davantage une contre-utopie, mais une contre-utopie qui, poussée à se légitimer par les attaques dont elle fait l'objet, devient d'une certaine manière une utopie. » (Ricœur, 1997 : 366) C'est bien un tel effet dystopique qui se manifeste dans le discours émanant du point de vue d'une travailleuse du sexe dont la parole parfois misogyne cherche à se défendre en regard des aspirations identitaires qui la nient. Ces contradictions traduisent à la fois son isolement extrême et la complexité de la stratification sociologique forgeant sa position. Ce combat articule deux discours interdépendants : d'une part, un discours critique de l'étudiante, qui instaure une distance par rapport à son identité reçue; d'autre part, un discours défensif envers les intellectuelles émancipées, qui ne semble exprimer, au final, qu'un souhait d'intégration à leur groupe. Cynthia demeure donc isolée à la frontière de cet intérieur/extérieur dans d'étranges effets de proximité/distance à la communauté des femmes (Bergeron).

La souffrance de Cynthia investit aussi le temps verbal conditionnel tout en soulignant l'élan utopique, alors qu'elle confesse :

j'aimerais vous dire la splendeur [...], je pourrais vous décrire la beauté du monde si je savais la voir, raconter comment la foi et le courage peuvent venir à bout des plus grands malheurs, mais je suis trop occupée à mourir (79) [...]

[J]'aimerais voir autre chose que la culpabilité et la laideur, une folie par exemple, un dérèglement qui expliquerait tout, [...], mais, voyez-vous, je suis enchaînée à mon discours, à mon point de vue de lit de mort (86).

Sa formulation utopique émancipatoire se heurte à sa vision d'un demi-monde bloquant les possibilités corolaires à son intelligence du monde et multipliant ses visions de l'injustice : « on sait trop bien ce qui ne nous attend pas, on sait le vide de ce qui manque et le compromis des choses qui sont » (134). Elle accuse alors la société de bloquer l'accomplissement de souhait et de l'enclorre dans la vision du pire : « ce n'est pas moi qui l'ai décidé ainsi, c'est la vie des hommes et



des femmes et non la vie du rêve, surtout pas la vie de mon rêve » (73). Les éléments utopistes informent le lecteur sur la structure du souhait. Ils logent sous les impératifs présents de sa position : l'injustice de cette position la révolte et enferme sa peur dans une vision dystopiste. Toutefois, une autre identité se profile et s'enracine à l'horizon des mots, de l'œuvre : « il faudrait voyez-vous trop de choses improbables, *je continue donc de rêver car il faut bien après tout s'adapter à la réalité.* » (75, nous soulignons deux fois) Si cette phrase met en évidence l'ironie critique de devoir se soumettre à la réalité et de laisser l'impossible au rêve, Cynthia annonce aussi que la fiction l'*adaptera* à ce que la réalité lui propose et que, paradoxalement, par les aspects autofictionnels que l'on sait, sa fiction ne se détournera pas de la réalité pour autant. En effet, la réflexion que développe Ludovic Gaussoit à partir de Ricœur dans une étude sur l'utopie et le féminisme s'applique parfaitement au discours utopique de *Putain* :

Si l'imagination est convoquée ici, ce n'est pas tant pour échapper à la réalité (ou alors à la réalité présente), ce n'est pas tant pour « fuir » la réalité et embarquer pour un monde imaginaire, c'est pour mettre les capacités imaginatives au service de l'invention d'un monde autre et tendre vers son avènement. [...] « La seule manière de sortir du cercle dans lequel l'idéologie nous entraîne c'est d'assumer une utopie, de la déclarer et de juger de l'idéologie de ce point de vue [...] (Paul Ricœur) » (Gaussoit, 2004 : 49)

## **Aspects autofictionnels du discours utopiques de *Putain***

### **La vierge immolée : horizon utopique dans le sacrifice dystopique**

S'« il n'est plus possible » pour Cynthia « de [se] changer les idées » (9), alors sa résistance forge « la matière première de [s]on écriture, inépuisable et aliénée, [s]a lutte pour survivre entre une mère qui dort et un père qui attend la fin du monde. » (17)

Connaître l'avenir ne peut signifier d'autre chose que saisir le présent sous le signe de ses contradictions internes, dans les aliénations de son désir, dans son incapacité constante à jamais vraiment coïncider avec lui-même (Eagleton, 1994 : 28),

explique Eagleton à propos de l'élan nationaliste de désaliénation coloniale en partie assimilable au mouvement de la pensée féministe. L'étudiante en littérature s'investit dans cette lutte pour conceptualiser sa condition hétéronome et pour en revendiquer la fatalité. La figure de la putain se dédouble car Cynthia porte des traits de la vierge la rapprochant aussi du monde de l'esprit par son statut d'étudiante et par l'autoréflexivité analytique de la narration. (Gagné-Samuel, 2013 : 49) La jeune femme le proclame : « je suis une putain qui a de la suite dans les idées » (32). Du triptyque symbolique Mère/Vierge/Putain, Cynthia refuse la maternité de même qu'elle manifeste, depuis son instruction universitaire, sa non-congruence au rôle de putain tel que la culture le lui attribue. Entre ces images de la féminité, le rôle symbolique de vierge, associable à une résistance narrative et à l'étudiante, est aussi incarné par Cynthia et se trouve maintes fois relevée dans les études sur le roman. « [C]'est en matière d'énonciation que le personnage affiche une réelle agentivité, une réelle autonomie » (Boisclair, 2007 : 118), souligne Boisclair. Or, puisque ce n'est pas le corps qui déverse ce flot discursif intarissable, l'esprit l'éloigne de la dictature du corps. Aussi poursuit-elle l'entreprise de dénonciation du chemin qui l'a menée au travail du sexe jusqu'à devenir « une caricature du patriarcat en toute conscience, ce qui accentue l'ampleur du sacrifice<sup>49</sup> » (Poulin-Thibault, 2017 : 37). Car il s'agit bien d'une mission sacrificielle. Comme son père, qui « ne dormait pas », « croyait, priait, parlait » (10), elle s'engage avec ferveur dans une cause et prend la parole. Elle parle de la mission de son père – « mon père a besoin de cette charge pour lui donner une raison de plus de détester la vie, pour lui donner une chance de plus de mériter le paradis et d'y entrer en héros, en martyr » (164) – comme elle parle de la sienne :

me dégoûter encore plus et mettre à l'épreuve ma tolérance à ce qu'il y a de pire à toutes les époques et dans tous les pays, pour enfin mériter je ne sais quel lieu de

---

<sup>49</sup> Au sujet du sacrifice, voir la thèse de Karine Rosso, « Sacrifice et autofiction au féminin : dialogues autour de l'œuvre de Nelly Arcan, suivi de Mon ennemie Nelly », 2018, Université de Sherbrooke.

perfection dont j'ai la nausée d'avance car il est de la même nature que l'enfer, intolérable de durée. (145-146)

Ce n'est pas tant sa vocation qui rappelle son père<sup>50</sup> que la fureur des accents apocalyptiques qui teintent son discours. La ferveur dont elle fait preuve dans la dimension expiatoire de sa cause semble aussi accuser le rachat de la faute qui lui interdit l'accès à la communauté utopique, ce qu'elle révèle dans un passage particulièrement désespéré : « ma pensée parcourt depuis trop longtemps le même chemin de croix de putain qui n'a plus rien à expier ou si peu » (143). Depuis la voix du père, le bonheur est une faute, pas une solution, et le chemin sacrificiel, à l'instar de la profession de foi des religieuses de l'*incipit*, semble indiquer une quête rédemptrice. Smart lie d'ailleurs Cynthia et les religieuses à l'abnégation, par « le sacrifice qu'elles faisaient de leur vie [...] [,] écho de l'idéal d'anéantissement de soi qui animait les religieuses de la Nouvelle-France » (Smart, 2014 : 380). L'épreuve du pire pour gagner le ciel de la communauté motive ce que Cynthia nomme cette « force qui [la] fait vivre et qui [la] tue à la fois » (23), difficile tension du souhait comme moteur d'une perspective dystopique assumée. Kamikaze de la critique, sa parole – qui existe par l'affirmation de son effacement – l'avale tant qu'elle devient insupportable : « Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place » (17). La lucidité de Cynthia déclenche la souffrance, « comme on se met la main au-dessus d'un rond de cuisinière », ou flirte avec la mort, comme on se retrouve « le corps plié sur la balustrade d'un balcon au vingtième étage d'un immeuble » (129). L'idée de gagner son ciel par la mort revêt une dimension symbolique puisqu'elle la présente comme une affiche, un point culminant dramatique : « je me tuerai au bout d'une corde, je ferai de ma mort une affiche [...] comme on meurt au théâtre,

---

<sup>50</sup> Sa vocation de penser la condition aliénée des femmes pour gagner son ciel évoque l'utopie chrétienne des deux cités morales du paradis céleste et de l'enfer terrestre.

dans le fracas des tollés » (87).<sup>51</sup> Exempt d'intrigue, de véritables personnages évoluant, le récit de Cynthia, par autoréflexivité, raconte surtout sa révolte obsessionnelle contre ce qui freine ses aspirations :

je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une *prière*, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour *ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi* [...] en tournant sur moi-même, *en fixant* [...] deux ou trois idées, [qui] suffisent pour remplir une seule tête, pour *orienter toute une vie*. (65, nous soulignons)

Ce passage explicite le souhait et la clôture dystopique qu'il crée en contrepoint du roman autant que l'obsession guidant Cynthia.

Étudiant le cas d'Orwell, Jameson mentionne « trois niveaux dans son œuvre » qui se confondent au cas d'Arcan. « [I]l y a tout d'abord cette articulation de l'histoire du stalinisme, qu'il a observé et vécu empiriquement, sur le plan des événements contingents » (Jameson, 2005 : 340) que nous pouvons rapprocher d'Arcan et de son expérience prostitutionnelle à l'intérieur du capitalisme patriarcal. Ensuite, « cette universalisation anhistorique, sinistre conception qui voit la nature humaine comme une inextinguible soif de pouvoir » (Jameson, 2005 : 340) rappelle le discours dystopiste désabusé uniformisant cette expérience contingente pour dénuder les rouages sociaux et acteurs de ce paradigme historique. Enfin, Jameson mentionne « la fixation obsessionnelle et réellement pathologique sur cette conjoncture<sup>52</sup>, en quoi [Orwell] trouva la solution de sa propre existence, et dont il fit la passion de sa vie », et ajoute que « [l]e développement implacable de cette passion est certainement devenu à notre époque le visage de

---

<sup>51</sup> Sans ignorer son suicide, la présente étude s'attache aux aspects inhérents à sa première œuvre en évacuant autant que possible les dimensions biographiques, tout en considérant la dimension autofictionnelle du roman. Dans cette optique, la revendication positive de l'identité hypersexuée semble appartenir à la figure auctoriale en jeu dans le champ littéraire et l'espace médiatique et à sa production littéraire ultérieure, comme dans certaines dimensions d'*À ciel ouvert*, plutôt qu'à l'univers sémantique de *Putain*, d'où ne ressortent que des conséquences négatives.

<sup>52</sup> Plus justifiable encore chez Arcan car elle est du camp des opprimées.

l'anti-utopisme. » (Jameson, 2005, 340) Cette quête existentielle en guise de *solution* paraît coïncider avec celle développée par Cynthia dans *Putain* – et derrière elle, Arcan.

À l'instar d'Orwell, Arcan développe une obsession intellectuelle, qu'elle expose : « la fascination pour ce qui se répète ici [...] cette chose que je n'admets pas et que je mets à l'épreuve tous les jours » (51). Cette obsession se nourrit de la lucidité du regard portant plus loin qu'elle malgré les contingences de sa position. Lorsqu'elle dit : « ce qui me tue était là bien avant moi » (80), sa vision dépasse son point de vue. Plus encore, son sacrifice expiatoire exige qu'elle soutienne la lucidité du regard : « il faut aller droit à l'essentiel, à ce qui me tue, et surtout je dois savoir pourquoi il en est ainsi » (79), car « la duperie est vitale pour quiconque veut se déprendre de la vérité » (134). Or le discours ne veut surtout pas s'en déprendre à cause de sa quête : sa lucidité, c'est « la broche de la vérité » (81) qu'elle s'est plantée dans les yeux et qui définit la clôture narrative de *Putain*, cette dynamique d'une quête de vérité motivée par la survie morale. L'exclusion des nuances extérieures à sa cause, qu'elle nomme « ce compromis que je ne veux pas faire » (121), élimine la *matière à roman* et ancre le discours à sa rhétorique dystopiste jusqu'au boutiste. Peut-être accepterait-elle ces nuances

si ce discours n'était pas la seule chose qu'elles [les putains] possèdent, alors mieux vaut qu'elles crient encore avant de les enfermer, mieux vaut qu'elles brisent ce qu'elles peuvent briser avant de les faire taire tout à fait, et où cela les mènera-t-il de les laisser se répandre en visions de fin du monde [...] [E]lles seront entendues, et ceux qui les entendront ne pourront plus ignorer ce que leur folie aura évoqué, le paysage de [...] la vie lorsque personne n'est unique et que rien n'est à sa place [...] sans que rien ne soit changé dans l'ordre du monde. (119)

Le cheminement de ce discours explique aussi la mission. D'abord, elle confie dès le début de son expérience prostitutionnelle : « je me suis mise à vieillir à toute allure, il me fallait faire quelque chose » (16). Le traumatisme qu'a éveillé chez elle la pratique du métier, par ce qu'il lui a fait voir des rapports entre les sexes, l'a entraînée dans une chute jusqu'à ce qu'elle demande de l'aide au

psychanalyste. L'indifférence de ce dernier a ensuite conduit l'étudiante à « en finir avec lui et écrire » ce qu'elle a « tu si fort » (16) en adoptant la formule du monologue : « Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle » (7). Ainsi, le narrataire implicite de sa parole, c'est d'abord elle-même dans ce qui devient son autopsychanalyse : « une plainte, une prière ou un exorcisme » (Smart, 2014 : 378). Par la voie des études, la progression de sa pensée dessine l'horizon de l'interlocuteur virtuel qui ne pourra plus ignorer sa parole : d'abord le psychanalyste, les clients, les hommes, sa mère, les femmes – tant celles qui, du point de vue de Cynthia, sont aliénées à la putasserie, que les émancipées. L'étudiante couche sur papier son discours autoréflexif qui s'adresse à cet autre virtuel. La mission sacrificielle trace donc la clôture narrative du grand Autre autant que de la dynamique d'affiliation au groupe dans la lutte des classes. Aussi, cette mission féministe

mobilise toutes les ressources de l'instinct de conservation [...]: ainsi les oppresseurs [...] sont-ils fantasmés comme des collectivités qui reproduisent vaguement une structure utopique, la différence étant que je suis inclus dans la structure utopique mais exclu de la catégorie des oppresseurs [...] [dans] une dynamique [...] du comportement de groupe, c'est-à-dire la jalousie culturelle, la politique identitaire, et le racisme [ici, misogynie et misandrie] qui y sont afférents (Jameson, 2005 : 341-342).

Cynthia explicite sans détour cette clôture narrative de son discours :

les putains sont des menteuses [...], je mourrai d'avoir tu ce que je pense passionnément, ma contribution à ce qu'il y a de pire, j'aurai passé ma vie à ignorer tout du monde extérieur, du pays des merveilles qui existe pourtant, de l'autre côté de cette chambre (87).

Ce passage confère sa limpidité à un autre, où Cynthia révèle que la cohabitation antagoniste du pire et du meilleur est soumise à la rhétorique dystopiste qu'impose sa mission expiatoire sacrificielle. Elle précise en ces mots le paradoxe de l'utopique couvant sous le dystopique dans cet important passage pointant une fois de plus la clôture narrative dystopiste :

voilà pourquoi nous en revenons toujours à ça, [...] taire des mots [...] qui font apparaître ce que je souhaite infiniment en maudissant que je ne le doive pas, pour les

besoins de l'analyse, tout de même, on ne le doit pas et si on ne le doit pas c'est surtout parce qu'on le veut, et plus on le veut moins on le doit (54).

Le mouvement oscillatoire de son discours explique qu'il ait « pris la forme de ce piétinement, avancer et reculer, vouloir et redouter, aimer et putasser » (132) à cause de son sacrifice, de « [s]on incapacité à [s]e tenir en dehors de [s]a putasserie » (133). Le paradoxe de l'incommunicabilité du réel s'élude donc dans l'interlocuteur virtuel avec qui elle pourrait partager la réflexion de l'injustice par la voie autopsychanalytique. Tout comme la figure de la vierge double celle de la putain, le plan temporel du récit se double : celui de la fiction de Cynthia la prostituée, et celui de Cynthia couchant ce discours par écrit depuis sa chambre d'étudiante, dont la dimension spatiotemporelle est quasi évincée par la structure circulaire du récit. Pourtant, Cynthia formule la condition pour mettre fin à la disqualification de sa parole depuis cette dimension : « il faudrait que mon histoire soit écrite de sa main [celle du psychanalyste], l'histoire du cas d'une putain, qu'elle soit publiée et lue par une multitude de gens, loin de mes balbutiements et de l'étroitesse de son cabinet. » (97) Depuis la perspective dystopique, « [c]e que le rebelle n'accepte plus, c'est encore la "restriction" de la pensée » (Mouchard, 2007 : 68). La solution à cette impasse du discours soumis au point de vue du psychanalyste, par extension celui des hommes, Cynthia – et donc Arcan – l'a trouvée : « j'ai compris que je pouvais être du côté des hommes, de ceux qu'il faut dénoncer, j'ai compris qu'il me fallait y rester » (11). La stratégie narrative du miroir évoquée dans les deuxième et troisième chapitres offre au moins deux effets de miroitement renvoyant à deux figures qui se confondent par moment : le discours autoréflexif de l'instance d'énonciation qui profère le discours critique (« vierge » et étudiante) et le reflet androcentré conformé, parfois jusqu'à la caricature, depuis l'expérience de la prostitution (« putain » et travailleuse du sexe). Ainsi, le cadrage du discours énoncé par l'étudiante révèle ce que Maingueneau nomme « duplicité énonciative », lorsque

le cadre fait irruption dans le tableau [et] creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation [...], [qu'] il y a paradoxe pragmatique, c'est-à-dire une proposition qui est contredite par ce que montre son énonciation. (Maingueneau, 2004 : 222)

L'étrangéisation (Suvin, 2013 : 80) mise en place par la duplicité narrative concourt aussi à l'antinomie identitaire par la mise à distance critique. Un passage métaphorise cette scission corps/esprit que Cynthia imagine à l'orée du discours autofictionnel, évoquant « deux femmes, [...] l'une vivante et l'autre noyée, les jambes en l'air, [...] le torse et les jambes séparés par un tour de magie » (127). L'identité forgée par l'héritage de l'enfance et les stigmates de la prostitution s'éloigne de celle qu'alimente son instruction universitaire. Cynthia exemplifie donc ici la division causée par l'aliénation identitaire, dont le discours critique passe « des heures à se figurer l'échec de la reconnexion » (127). Dans la même veine, le discours autoréflexif qu'énonce Cynthia en se regardant dans le miroir crée une mise en abyme de sa stratégie narrative par la division et la distance qu'implique la réflexivité : « absorbée par mon visage que je ne reconnais pas et qui réclame toute mon attention » (128). Le jeu de dédoublement du discours situe donc la narratrice dans une position à la frontière du *dedans* et du *dehors* liée au profil sémantique du personnage et à la temporalité du discours. « À cette vie qui bat son plein à toute heure du jour et de la nuit, Cynthia ne semble appartenir qu'à moitié, consciente de participer à un immense jeu de rôles » (Bergeron, 2017 : 120), jeu de rôles éminemment arbitraire, où le sien, celui de putain, consiste en ce qu'Eagleton attribue à la politique patriarcale en général, soit une « stabilisation violente de l'absolue précarité et ambigüité de son identité sexuelle » (Eagleton, 1994 : 25). Refusant de se conformer au jeu, Cynthia se dédouble en nuancant son identité, mais se butte aussi bien à l'impasse des hommes, qui l'écrasent, qu'aux intellectuelles émancipées, à l'extérieur de sa condition précaire. Selon Mouchard, cette fatalité est un autre trait des dystopies, où

les rebelles sont vaincus, en dépit de la lucidité que leur donne l'esprit de résistance. [...] C'est au point que certains se dédoublent, jusqu'au délire : tantôt ils



voient un système du dehors, tantôt il leur semblera ne jamais avoir cessé d'y collaborer. (Mouchard, 2007 : 68-69)

L'autoreprésentation du projet littéraire de l'étudiante en écrivaine-protagoniste pave cependant la voie à la lecture des aspects autofictionnels comme porte d'entrée de la communauté littéraire féministe.

### **Accès à la communauté utopique**

« Chez Arcan, l'écriture est un moyen de faire face [aux] souffrances à travers la création d'un autre monde, d'une fiction proche du réel qui permet l'élaboration d'un imaginaire dans lequel certaines difficultés peuvent être gérées et questionnées » (Gheno, 2014 :126), constate Gheno. En ce sens, l'espace-temps implicite aménagé dans *Putain* a révélé une distance entre les deux plans du récit, soit le réel illustré et le regard critique. Cette scission est provoquée par le dédoublement entre l'élan de la création utopiste, moteur créatif critique contre l'aliénation, d'où ressort le portrait social, et les procédés rhétoriques dystopistes. Aussi, évoquant le jeu de clôture narrative qu'on a montré, malgré qu'elle réitère son impasse, voire sa mort imminente, Cynthia parle tout de même de ses études au futur : « ces études dont je dis à mes clients qu'elles sont ce qui me rapproche le plus de la vraie vie, celle qu'on doit bien finir par mener quelque part de peur de n'avoir vécu que dans ses rêves » (133). Dans une envolée réflexive critique, Cynthia dit des femmes qu'

elles sont toujours trop ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être (42).

L'étudiante tourne et retourne les questions sur ces injustices qui l'habitent, elle « désire comprendre » (Huston, 2011 : 14) : « il faudrait que je soumette le monde à mon désordre pour en savoir quelque chose, il faudrait que je l'observe à grande échelle pour en tirer une équation » (142). Plutôt que *rivée* et *aliénée à son sexe*, elle serait *capable de penser la vie* en d'autres mots que ceux des *magazines de mode*, comme les écrivain.e.s qu'elle étudie. Par l'intelligence, elle se

débarrasserait du discours reçu, du déterminisme féminin inhérent au patriarcat judéo-chrétien, comme l'athée qui « écarte Dieu de sa découverte du monde et qui cherche son origine parmi les étoiles ou à travers la lentille d'un microscope » (163-164). Bref, elle trouverait la source d'une identité à travers l'étude de ce qui renvoie peut-être ici, par « étoiles » et « microscope », au social et à l'intime, à l'universel et au personnel, à l'idéal et à sa position étroite. Pour cette raison, lorsqu'elle lit, elle fantasme ses autres identités : « J'ai parfois le temps de lire quelques pages d'un roman, le temps d'imaginer qui je pourrais être si je n'étais pas moi » (153). Certains écrivains la marquent progressivement de stigmates culturels par leur apport critique ou fantasmatique qu'elle intègre à son discours, et, par extension autofictionnelle, à son identité. Elle « pense à [...] Antonin Artaud [,] qui souffrait de voir les femmes enceintes » et à l'utopie du corps du « président Schreber et à sa cosmogonie de nerfs » (153). Puis elle écrit. Elle confie sa vision de l'acte à Jean de Hongrie : « l'écriture est un principe de mort, [...] la parole n'exige pas la présence de l'objet pour s'énoncer, [...] cet objet dont on parle pourrait aussi bien être ailleurs » (137). Bien qu'elle le présente comme négatif dans la perspective de la clôture narrative de la langue du pire, ce principe de mort possède aussi ses vertus thérapeutiques, d'ailleurs à la source même de son écriture, dont l'instinct de conservation qu'identifie Jameson.

À partir de sa situation précaire, Cynthia couche sur papier la question de sa dignité dans une société où la putasserie n'est jamais masculine : « pourquoi donc ne pourrais-je pas garder la tête haute et défier le client de mon insolence, [...] lui signifier que jamais je ne me rabaisserai à ce que je vois de moi dans son regard » (63). En avançant : « je suis une escorte pour qui veut croire que je ne suis pas putain » (31), Cynthia, tout en l'assumant, réfute le stéréotype de putain que la culture lui assigne. Elle met en cause l'hypocrite moralisme bourgeois qui se terre dans l'opposition putain/escorte, se traduisant prolétariat/bourgeoisie, vil/acceptable. La travailleuse du sexe exprime ce refus depuis la dictature du regard du milieu prostitutionnel et s'acharne à combattre

l'impossibilité d'ignorer cette force qui la conforme à l'archétype féminin, force qui pousse à l'indifférence, à l'oubli voire au pardon, car « [l]e véritable triomphe de l'aliénation serait l'ignorance complète de l'aliénation. » (Eagleton, 1994 : 40) À défaut de pouvoir, vouloir ou devoir l'ignorer, subsiste l'issue que formule ainsi Boisclair : « "Qu'énonce-t-on lorsqu'on dit son propre effacement?", la réponse est probablement : sa résistance » (Boisclair, 2009 : 80). En effet,

l'interaction entre pouvoir et résistance [...] ne cesse que sous le contrôle de la pensée critique. Une pensée agissante, au-delà de l'expérience individuelle, quand la vie devient résistance au pouvoir [au nom du] droit à « la différence, à la variation, à la métamorphose » [...], à une utopie. (Riot-Sarcey, 2010 : 230, Riot-Sarcey cite Deleuze sur Foucault)

Cruelle résistance utopique que la sienne devant le vertige de la précarité qui enclot sa position. Envers et contre tout, Arcan exprime et illustre par Cynthia la quête d'« un avenir politique dont le contenu aura dépassé les mots » (Eagleton, 1994 : 41) :

il manque de tout ce qu'il faut pour guérir, l'organe et la maladie, le remède et le désir [...] je suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça, de ces mots qui ne me disent rien (144).

À écrire sur elle-même et sa souffrance, Cynthia les fait objets du discours. Sur la balance de l'objectification, à la psychopathologie de la marchandisation sexuée corporelle des êtres (chapitre 3) s'oppose en contrepoids l'objectification intellectuelle d'une *persona* littéraire (personnage littéraire ou figure auctoriale) subjectivée. En d'autres termes, une dimension de l'identité nommée Cynthia pour le monde de la putasserie s'étrangeise devant l'autre soi, l'étudiante qui décrit le personnage réduit aux diktats du marché sexuel. « [É]crire sur la négation, la négativité, l'absence à soi-même, les visages de la difficulté d'être au monde » (Smart, 2014 : 401) édifie « un sentiment de non-existence, d'absence de frontières qui protégeraient son sentiment de soi » (Smart, 2014 : 382), « sentiment de soi fragile » (Smart, 2014 : 380) parce qu'il ne tient qu'au fil de la résistance. Exemplifiant sa résistance, la narratrice fait du bain le lieu de sa plongée analytique identitaire, qu'elle préserve des clients, des hommes : « il ne faut pas introduire leur sexe dans ces

instants si précieux, ce temps perdu où je ne pense pas à eux » (128). Il en va de même pour l'écriture, puisqu'elle n'a « pas envie qu'ils occupent ce territoire » (47) de résistance d'où elle tire une force évidente l'élevant au-dessus d'eux, car elle sait bien qu'« ils n'auront pas la force de [la] lire jusqu'ici » (47). La rhétorique dystopiste de la résistance au grand Autre apparaît lorsqu'elle pense à « ce qu'ils ne sont pas parvenus à corrompre tout à fait, [à] cette part d[']elle qui leur échappe » (47). Par sa lucidité, son esprit a retrouvé le chemin d'une dignité symbolique intellectuelle, celle reconnue à la vierge, contre la dignité interdite aux putains, mais absurdement, la travailleuse du sexe concentre toujours l'impureté morale des clients et s'immole par le feu de sa critique kamikaze à l'éternel bûcher des sorcières.

Le mépris et l'indifférence ont forcé Cynthia à se construire une défense derrière laquelle couve pourtant toujours le désir d'être aimée. Le premier pas, elle l'effectue vers elle-même par le déploiement de l'intellect dans le discours et par un respect de soi la rendant digne d'être aimée de ses pairs féministes et d'intégrer la communauté de celles qu'elle « envie de pouvoir se dire écrivains » (18) grâce au projet qu'elle énonce clairement et très tôt, comme exergue au roman : « Mais ne vous en faites pas pour moi, j'écirai jusqu'à grandir enfin, jusqu'à rejoindre celles que je n'ose pas lire.<sup>53</sup> » (18) La structure du roman est déjà annoncée dans l'*incipit*, prologue qui jette les bases autofictionnelles sur « son enfance, sa situation familiale, son cheminement vers la vie d'escorte et vers l'écriture » (Smart, 2014 : 401), comme une sorte de rendu de l'amorce du monologue avec le psychanalyste, qui aurait dérivé vers le livre mentionné à la fin du prologue. Sous l'opprobre que le patriarcat fait peser sur sa vie de travailleuse du sexe, la résistance intellectuelle est sans doute le fil d'Ariane qu'elle remonte pour regagner sa dignité « au profit de la constitution d'un sujet qui assume pleinement son envie et son besoin de laisser une trace

---

<sup>53</sup> Comme Arcan a choisi de clore ce qui constitue en quelque sorte le prologue de *Putain* avec cet énoncé, celui-ci marque l'ensemble de la lecture du roman.

– laquelle est fixée par le passage à l’écriture » (Bergeron, 2017 : 121). Depuis son statut de prostituée, son double (l’étudiante) ébauche le projet utopique de l’œuvre, élan de l’utopie identitaire féministe : « la pensée pense sa propre histoire (passé), mais pour se libérer de ce qu’elle pense (présent) et pouvoir enfin se penser autrement » (Deleuze dans Riot-Sarcey, 2010 : 260). Enfin, dans *Putain*, la question de la liberté et de la souffrance des autres, des femmes, mène à l’engagement féministe dans l’écriture visant à « transformer [le] présent en passé déterminé de quelque chose encore à venir [...] dans un mouvement qui perturbe la stable identité à soi du présent pour le produire en tant que différence. » (Vieillescazes dans Jameson, 2005 : 10-11)

Malgré le défaitisme apparent du roman et qu’une part de la réception critique la rive à l’objet de son discours plutôt qu’à son discours<sup>54</sup>, l’éclatant succès de la publication de *Putain* exécute le premier pas vers « l’espoir d’une délivrance et d’une entrée éventuelle dans la cohorte d’écrivaines qui ont réussi à se libérer par la parole » (Smart, 2014 : 381)<sup>55</sup>. Et cette naissance littéraire lui confère une nouvelle identité qui s’hybride par l’intellect de son discours critique : si, en premier chapitre, nous avons identifié que son rôle de putain, au statut d’escorte de luxe, la soumettait à performer la putasserie, son rôle devient ici celui d’une narratrice travailleuse du sexe qui éduque, et qui, par son statut singulier de narratrice-écrivaine, nous escorte dans la luxuriante et controversée putasserie dystopiste féministe que performe le discours arcanien de *Putain*.

Le pouvoir singulier de cette parole arcanienne n’est pas sans rappeler celui du tenant du pouvoir en dystopie : selon Mouchard, ce tenant est « l’un des rares, sinon le seul, à pouvoir se tenir dedans et dehors » (Mouchard, 2007 : 69). La force de la parole de Cynthia tient à ce qu’elle est une observatrice privilégiée pouvant se tenir dedans et dehors : entre intime et universel, entre

---

<sup>54</sup> Voir sa nouvelle « La honte » parue dans *Burqa de chair*, 2011, Seuil, Paris, 165 p.

<sup>55</sup> Voir la bibliographie d’Harbour et Landry dans *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, 291-303.

réalité empirique et fiction, sa parole rejoint celle de ces femmes qui ont tenté, par « les moyens symboliques dont elles disposent, [de] formuler des orientations susceptibles de briser au moins en partie des liens de l'ordre existant » (Mannheim reformulé par Vincent dans Riot-Sarcey, 2007 : 147).

## Perspectives dystopistes féministes et paradigme historique

La perspective utopiste/dystopiste littéraire féministe a servi bien des discours depuis quelques décennies. Selon Jameson,

l'orientation vers le genre (*gender*) prise par l'imagination utopique est le signe de son déclin après la fin de la Guerre froide<sup>56</sup>, dans une période où le stalinisme paraît avoir discrédité le modèle socialiste, et où le caractère excessif et dysfonctionnel du nouveau système capitaliste mondial n'apparaît pas encore complètement. (Jameson, 2005 : 246)

Si la question de la reproduction des scripts sexuels et de la moralité dans les rapports femmes-hommes peut s'élucider par la fuite fantasmagorique utopique<sup>57</sup>, ce ne sont pas les voies d'évitement qui retiennent ici l'attention, mais plutôt deux autres discours féministes dystopistes, soit les romans *L'Euguélionne* (1976) de Louky Bersianik et *La servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood. Les positions de ces deux œuvres éclairent celle de *Putain*, car elles offrent un discours politique à teneur féministe porté par leur protagoniste au sein d'une société patriarcale.

*L'Euguélionne* consiste en un pamphlet féministe incendiaire démontant toute forme de logique patriarcale. La parole critique d'une extra-terrestre issue d'une planète de femmes émancipées et moquant le patriarcat institué sur terre contribue au « séisme » féministe québécois

---

<sup>56</sup> En somme, Jameson explique que l'essoufflement de l'utopie communiste après la Guerre froide a pour conséquence que la dystopie politique se concentre davantage sur la politique identitaire du genre, et donc, la dimension patriarcale de la politique.

<sup>57</sup> Par exemple, à la fin des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, la question des scripts sexuels et de la morale est élucidée par une invention de science-fiction consistant en l'avènement d'une espèce unisexuée vivant en autarcie sexuelle. Cette évolution – ou ce retour platonicien? – vers l'androgynie absolue abolit ou évite la question des échanges entre les genres.

des années 70 (Boisclair, 2004). De tonalité optimiste, l'œuvre campe une utopie des femmes libres, dont l'avènement paraît inévitable. Y est figuré un renversement du rapport de force à la risible dystopie patriarcale terrienne. L'idéologème « trouée » (Bersianik, 1976 : 375), une force féminine de résilience positive, porte la qualité féminine se déployant à l'intérieur de l'idéologie de la « gynilité » (Bersianik, 1976 : 345), contrepoids de la virilité.

De son côté, Atwood s'inscrit dans la foulée de l'essoufflement de l'élan révolutionnaire, qui débuta avec la contre-culture en 1968 et périclita devant les forces néolibérales naissantes au début des années 80 (Faludi, 1991). Sans condamner directement une utopie de femmes, notamment en l'incarnant positivement dans deux protagonistes (l'irrévérencieuse Moira et la mère-amazone de la protagoniste), *La servante écarlate* nuance<sup>58</sup>, par la voix de June, personnage-narrateur, l'idée d'atteindre « l'Utopie en s'enfermant dans une enclave réservée aux femmes » (Atwood, 1985 : 287). Aussi, malgré qu'elle soit prisonnière d'une dictature religieuse patriarcale<sup>59</sup>, June exprime sans relâche son empathie à l'égard des hommes par le leitmotiv « je peux comprendre ». La domination masculine dont elle est victime ne l'empêche pas de formuler que « le pardon est aussi un pouvoir [...] peut-être le plus grand de tous<sup>60</sup> » (Atwood, 1985 : 227). En se tournant d'ailleurs vers Nick<sup>61</sup>, son nouvel amour, June montre que le pardon constitue le discours

---

<sup>58</sup> Ce roman effectue le glissement dans l'utopie des paradigmes de la Guerre froide vers la critique du patriarcat dont parle Jameson : Serena Joy, les tantes ainsi que les commandants condamnent le libéralisme des mœurs et imputent au féminisme une part de la responsabilité de la montée réactionnaire de leur idéologie conservatrice.

<sup>59</sup> Comme l'a précisé Atwood, la dictature religieuse patriarcale de Gilead est inspirée d'éléments composites réels, tirés surtout de l'austère puritanisme américain des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et de l'islamisme radical de la Révolution iranienne de 1979, contemporaine à l'écriture du roman.

<sup>60</sup> Mentionnons cependant qu'Atwood souligne à au moins deux reprises la fatigue de devoir pardonner. Elle l'affirme dans une adresse directe de June aux hommes du futur : « vous ne serez jamais soumis à la tentation de croire que vous devez pardonner comme une femme »; puis dans une parodie de la prière chrétienne « Je vous salue Marie » : « [I]l me faudrait dire que je pardonne à tous ceux qui ont organisé ceci, et que je leur pardonne pour ce qu'ils font maintenant. Je vais essayer, mais ce n'est pas facile. » (Atwood, *La servante écarlate*, 1985 : 227 et 326).

<sup>61</sup> L'ambiguïté de la fin du roman laisse croire que Nick sauve June car elle a survécu pour raconter son histoire. Mais Nick aurait tout aussi bien pu la conduire vers la mort ou la déportation. Bien que l'ambiguïté penche en sa faveur, l'ellipse qui plane sur son sauvetage ne le lui rend pas nécessairement attribuable. Nous soulignons surtout ici l'élan de June vers Nick, vers l'amour, et son discours égalitariste. Notons que nous évinçons, pour le présent travail, les

d'ouverture comme force de résilience féminine par opposition à la rigidité de la dystopie patriarcale giléadienne. Et si le roman finit mal pour toutes, l'espoir que des hommes entrent dans la résistance soutient le souhait égalitariste d'une issue au rapport de force. Atwood s'attaque donc plutôt ici aux mouvements machistes qu'aux hommes.

Dans *Putain*, c'est l'idéologème « souplesse » qui définit une force féminine de résilience *positive* pour acquérir du capital érotique dans la logique de l'économie sexuelle de la putasserie. Mais l'idéologème s'avère globalement négatif en ce que la duplicité énonciative illustre que « cette souplesse » « sent la nausée » (58) en ce qu'elle relève de la soumission. Contrairement à ce qui se passe dans *La servante écarlate*, la compréhension n'aboutit pas au pardon, car au bout de la résiliente souplesse de Cynthia n'existent que les limites de la coercition misogyne, jusqu'à l'insupportable. Son élan se décèle donc à travers son rapport trouble aux femmes qu'elle veut « rejoindre » par l'écriture, ce qui distingue son discours des deux autres.

Mais, surtout, [comme Mouchard l'explique à propos des dystopies,] ces romans [...] ramènent vers les potentialités du XX<sup>e</sup> siècle, vers ces bouillonnements dont sont sorties les terreurs politiques. [...] Ces potentialités, pétries aussi d'illusions, de fantasmes, de calculs, eurent leur effectivité propre. (Mouchard, 2007 : 70).

Que reste-t-il des promesses de libération des potentialités féminines du XX<sup>e</sup> siècle dans le *Putain* de 2001?

Au sujet des « critiques féministes anticapitalistes qui dénoncent l'utilisation des corps des femmes en tant qu'objets depuis plusieurs décennies », Gheno rappelle que leurs « arguments sont devenus des lieux communs, si bien qu'on ne soupçonne peut-être pas les citoyennes de sociétés post-modernes, post-féministes, libérées et néo-libérales d'en souffrir toujours. » (Gheno, 2013 : 132) Ainsi, selon Boucher, dans *Paradis, clef en main* comme dans *Putain*,

---

incidences diégétiques qu'implique la suite de *La servante écarlate*, *Les Testaments*, notamment à cause de l'évolution des contextes d'écriture de 1985 à 2019.



derrière le narcissisme, l'hypersexualité, l'hédonisme individualiste [...] se trouvent en décombre et en souffrance le corps, la sexualité, la famille, tout ce que le sacré investissait de ses codes et qui, aujourd'hui mis à mal, tourne à vide, laisse seul, devient marchandise [...] [dans] une société caractérisée par le présentisme (Boucher, 2017 : 65, 67).

Les effets de ce présentisme décrié par Arcan vont du « dépérissement de la mémoire [...] au règne de l'oubli » (Todorov dans Boucher, 2017 : 67). L'écrivaine issue de la génération X montre qu'à l'aube du nouveau millénaire, l'oubli du passé – et de la politique patriarcale – empêche sa reconnaissance derrière le simulacre de la libération des mœurs et la morale de parade qui l'aveugle alors qu'elle ne cesse d'en voir l'action sur son monde. Dans *Putain*, cette pression pousse Cynthia à performer sa féminité dans la logique de la putasserie qui surpolitise l'identité féminine. Par l'hyperféminité de la narratrice travailleuse du sexe, le roman signale une surenchère du capital érotique dans l'hyperréalité des identités mercantilisées. À l'oubli s'ajoute l'individualisme dans cette compétitivité des êtres qui cherchent la confirmation de leur correspondance aux archétypes du pouvoir. Cette représentation entraîne une réification de « la narratrice des récits d'Arcan [qui] semble perdre son identité pour ne devenir qu'une caricature du patriarcat en toute conscience » (Poulin-Thibault, 2017 : 37) dans un monde dysfonctionnel n'offrant que le choix « entre l'excès et le néant » (123). Dans *Putain*, ce vecteur réflexif pointe vers la dissolution de l'individu dans le politique par l'auto-sujétion à un archétype identitaire favorisant la stabilité d'une contenance clairement identifiable, et ce, au risque de la stigmatisation. Suivant la logique de désaccumulation de Federici, l'effet pervers du capital symbolique de la travailleuse du sexe comporte un risque, tout comme son pendant économique incessamment réinvesti dans cette logique. Ne pouvant échapper à cette logique de l'individualisme paradoxalement conformé, Cynthia énonce l'indifférence qu'entraîne l'impuissance : « on s'habitue vite aux choses lorsqu'on ne peut y échapper » (14-15).

Avec *Le meilleur des mondes*, Huxley fut visionnaire d'une société où le culte de l'individu rejoint l'uniformisation, amalgamant fordisme et marxisme dans une neutralisation du potentiel identitaire. Le discours dystopiste arcanien de *Putain* examine cette neutralisation de la liberté individuelle par l'uniformisation dans le capitalisme tardif, mais particulièrement dans sa dimension féminine<sup>62</sup>. Au sujet de l'émancipation de l'identité coloniale, Eagleton affirme que « la politique de la différence ou [de la] spécificité se fait au nom de la ressemblance et de l'identité universelle » (Eagleton, 1994 : 33). Appliquée à la politique de libération des femmes, cette réflexion d'Eagleton montre que le féminisme confronté à l'univers de *Putain* se bute au paradoxe d'une identité féminine dont la revendication de la singularité émancipatoire par le corps s'articule dans un rapport réifiant la sujétion : en somme, la liberté du corps des femmes n'est jamais celle des hommes et « leur liberté de putasser » (78), car en régime hétéronormatif-patriarcal, « il ne faut pas oublier que c'est le corps qui fait la femme » (48). La voie de salut du roman se trouve donc du côté de l'esprit. Même si son regard embrasse les trois milieux qu'elle traverse, soit le cadre de son enfance, la prostitution et l'université, Cynthia martèle sa peur de l'impasse. Comme l'explique Jameson à partir du cas d'Orwell,

il est tout aussi clair que la peur [...] n'est nullement une affaire privée, mais un phénomène collectif d'un grand intérêt historique [...] [en ce] que les sociétés (ou, pour être précis, les modes de production) possèdent également un instinct collectif de conservation qui s'active lorsqu'elles encourent un danger mortel. (Jameson, 2005 : 341)

Le féminisme qu'illustre Cynthia – et la production d'Arcan – s'avère donc une expression de la lutte de classe derrière la peur d'anéantissement vécue par les femmes et leur volonté de conservation. L'élan apocalyptique de Cynthia met en relief le carburant caché du social : la

---

<sup>62</sup> Attribué à Lénina, principal personnage féminin du *Meilleur des mondes*, le qualificatif « pneumatique » la marque du sceau mécanique du rendement capitaliste et rappelle l'idéologème de la conformité caricaturale hypersexuée de la « souplesse » de Cynthia dans *Putain*.

tyrannie du désir s'impose par « le discours de ceux qui veulent donner le statut de droits à leurs appétits de chacals » (90). Puisqu'« un drame s'est joué, depuis longtemps prévu cependant, comme une fin de siècle » (51), son féminisme formule le souhait d'un rempart moral contre la dévastation, « la victoire de l'instinct sur ce qui est bien » (50). Car l'espoir demeure : « je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie, pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là » (7).

Au double mouvement de l'appartenance et de la mise à distance dans *Putain* (Bergeron), nous associons la perspective du dedans/dehors dystopique de la prostituée et de l'étudiante. Ambiguë et difficilement réductible, le discours de Cynthia dénonce cette trahison des promesses libérales du XX<sup>e</sup> siècle de l'émancipation par l'hyperféminité, dont elle doit à nouveau s'émanciper pendant ses études pour rejoindre ces femmes qu'elle estime. *Putain* montre que, pour certaines trajectoires de femmes, l'écart entre la soumission et l'émancipation n'a peut-être jamais été aussi grand; la perspective dystopiste tient donc aussi du fait que la travailleuse du sexe reçoit des cours qui l'éveillent et l'émancipent, lui faisant porter un regard critique sur ce monde où « les pavillons de l'université débouchent sur des peep shows » (14). La proximité des deux mondes exerce une pression supplémentaire sur Cynthia, qui produit un contre-discours conservateur, car elle défend son pouvoir acquis de haute lutte comme sa liberté naissante la condamne. Ce paradoxe des pressions émancipatoires – l'une par le corps et l'autre par l'esprit – distingue cette source possible du « backlash » féministe, force de résistance rétrograde depuis les années 1980 (Faludi, 1991), qui exacerbe le regard dystopiste de Cynthia proportionnellement à la peur que n'éclosent jamais les promesses d'émancipation de fin de millénaire. *Putain* mobilise ainsi sur les plans sémantiques et formels les quatre catégories du dystopique chez Jameson (critique, réformiste, anti-utopique et apocalyptique) comme autant de réactions manifestant les inquiétudes féministes les plus

profondes. Depuis le milieu prostitutionnel du Québec de fin de millénaire, les quatre réactions du discours dystopiste de *Putain* dénoncent la politique de l'impuissance et les travaux forcés de leur sexe mis en place par l'avalissante rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive des femmes.

## Conclusions

Tantôt implicitement, tantôt explicitement, l'élan d'émancipation que sous-tend le discours dystopiste de *Putain* dissémine dans le roman un discours féministe. En rassemblant les multiples assertions composées d'auxiliaires modaux au conditionnel présent, on retrouve l'expression de conditions à la neutralisation de ce qui, selon Cynthia, restreint les femmes. Tel qu'elle le décrit, le combat la rive à son sexe car la lutte pour se démarquer des stigmates de la mère paraît vaine lorsqu'elle parvient à subvertir et donc à distancier le discours hérité du père. Le discours dystopiste réformiste (Jameson) de *Putain* n'exprime pas moins le souhait de se démarquer de la mère, de même que celui d'effacer l'expérience qui l'a désabusée afin de retrouver assez d'innocence pour aimer et être aimée. Il exprime également son droit à son propre désir et la volonté de tisser les liens d'une solidarité féministe entre travailleuses du sexe et, éventuellement, avec les femmes éduquées qu'elle admire.

Ce dernier point pose le paradoxe de l'identité d'une étudiante universitaire qui se prostitue et devient féministe. Il explique les élans défensifs de Cynthia, lesquels confèrent au roman ses passages conservateurs à la limite de la misogynie. Aussi, la distance que marque le discours rétrospectif critique de l'étudiante qui forme la rhétorique dystopiste de *Putain* laisse un espace pour une autre identité qui trouve son écho dans le discours prospectif. Le discours défensif devant les intellectuelles émancipées ne paraît formuler que le souhait d'intégrer leur groupe et traduit l'isolement de Cynthia à la frontière de cet intérieur/extérieur du dystopique univers patriarcal et

de proximité/distance à la communauté des femmes. Son rapport à l'écriture la rapproche de la figure de la vierge en ce qu'il l'associe au monde de l'esprit et l'éloigne de l'assignation au corps, et ce, d'autant plus qu'il est marqué par le sacrifice expiatoire d'une mission dont la cruelle conscience de ce qui la tue semble la principale obsession. À travers l'écriture du roman, qui s'est avéré structure d'accomplissement de souhait, Arcan a atteint une large part de son horizon utopique depuis sa condition préalable de travailleuse du sexe. Son roman est la concrétisation du souhait en acte de résistance, où « la représentation par laquelle l'élan utopique colonise l'espace purement privé du fantasme est par définition défaite et socialisée par sa réalisation même. » (Jameson, 2005 : 388) Depuis ce monde dystopique de la putasserie, le pouvoir de sécession subsiste dans l'acte d'écrire comme affranchissement symbolique de cet intérieur dans un élan vers l'extérieur, la filiation horizontale. Ces deux cadres narratifs superposés instaurent une duplicité narrative laissant entrevoir la capacité de la narratrice à se tenir à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu prostitutionnel. L'*incipit* apparaît comme un cadre structurant du récit qu'il ouvre. Le récit développe ensuite le pacte d'authenticité annoncé tout en approfondissant l'écriture de soi, très marquée de la subjectivité narrative : l'art littéraire de *Putain* est cette clôture narrative marquée du regard dystopiste de la travailleuse du sexe, livrant des « perspectives parfois contradictoires et toujours subjectives sur l'Histoire et sur la réalité des femmes » (Smart, 2014 : 401). C'est cette subjectivation qui lui confère précisément sa force.

Le mouvement pour la survie de la narratrice jusqu'à la structure de l'accomplissement de souhait a permis d'éclairer quelques complexes stratifications du discours narratif de *Putain* et pose Cynthia comme observatrice privilégiée de sa société. *Putain* témoigne du fait que ces deux voies d'émancipation que sont le capital érotique et l'éducation se trouvent inextricablement liées par le contraste marqué du potentiel bafoué des unes et de la liberté flagrante des autres. Dans un effet de

proximité/distance rappelant les écarts de richesse démesurés qu'aménage le capitalisme, l'espoir de tout obtenir devient peut-être plus cruel que jamais pour certaines lorsqu'il existe là où son accomplissement est le moins sûr. Les accents anti-utopistes et apocalyptiques (Jameson) du discours dystopiste de Cynthia proviennent donc peut-être de l'indignation devant le spectacle de la prédominance de l'instinct sur la morale, implacable depuis son point de vue de travailleuse du sexe. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'au final, Cynthia oriente son horizon utopiste vers la communauté des femmes. Si la connotation négative de l'idéologème de la « souplesse » sert le discours dystopiste critique (Jameson) du patriarcat en figurant la soumission dans l'univers de la putasserie, alors son revers réformiste (Jameson) symbolisé positivement par l'écriture relaie une résilience féministe par une force intellectuelle la rapprochant davantage des écrivaines féministes qu'elle admire. L'étude du discours dystopiste dans *Putain* révèle un moteur dialectique qui articule le monologue de Cynthia en confrontant diverses visions du pire à l'horizon de la liberté féministe.

## CONCLUSION

Cette étude est fondée sur l'hypothèse que le discours arcanien de *Putain* configure un regard donnant à voir le monde patriarcal comme dystopique. La visée principale de cette recherche repose ainsi sur l'idée que le discours singulier de *Putain* recèle de nombreux éléments tant dystopiques qu'utopiques. Nous avons voulu montrer que les rapports sociaux de sexe dépeints dans le roman révèlent la politique sexuelle d'un univers patriarcal. Aussi, nous nous sommes attaché à démontrer que divers procédés formels contribuent à la perspective dystopique du roman en soulignant certains aspects de l'économie patriarcale et de l'univers de la prostitution vus depuis la position de la travailleuse du sexe. De l'identification des stratégies narratives liées à cette perspective ressort un double discours : l'un renvoyant au point de vue prisonnier d'un univers dystopique; l'autre découlant de l'étudiante écrivant ses réflexions critiques et produisant ainsi un acte de résistance féministe, associable à l'idée jamesonienne que tout discours dystopiste contient un élan utopiste.

Nous avons d'abord radiographié les grandes structures sociales de l'u-topos tel que le présente *Putain*. L'étude des figures de la Mère et de la Putain a ensuite dégagé la politique sexuelle illustrée par le roman et la position d'où Cynthia la décrit. Par un relevé des mécanismes d'uniformisation lexicaux et sémantiques, nous avons aussi montré comment la langue accentue la charge dystopique du portrait de société. L'identification des processus de distanciation a également précisé les stratégies narratives critiques de Cynthia sur les deux grandes périodes du roman, soit l'époque de son enfance puis celle de sa pratique de la prostitution. L'étude a enfin

porté une attention particulière aux aspects autofictionnels et aux liens qu'ils entretiennent avec la formulation, par Cynthia, de souhaits s'inscrivant dans une perspective utopiste féministe.

Le premier chapitre a analysé la société capitaliste patriarcale contemporaine québécoise de début de millénaire et la politique sexuelle qui y a cours selon la représentation du roman. L'identification des classes sociales, des rôles des groupes sociaux et leur dimension symbolique a esquissé l'u-topos du roman. Suivant la logique de la socialisation idéologique (Guillaumin), nous avons articulé l'interprétation de ces données représentationnelles à travers le statut individuel (politique), qui reconduit et renforce la symbolique sociale en raison du rôle (sociologique), qui définit et engendre lui-même une attente, soit la performance de genre (Millett). Ainsi, traquant le moteur et les rouages de la société qu'illustre Arcan dans *Putain*, ce chapitre donne une vue d'ensemble du portrait social qu'entrevoit le regard dystopiste, avant tout critique (Jameson).

Dans *Putain*, la distribution sociale du pouvoir est ordonnée par la division socio-sexuelle en deux classes étanches : les femmes et les hommes. La classe des femmes se sépare elle-même en deux sous-groupes : les mères et les putains. L'œuvre campe un univers régi par la dictature du désir masculin dans le capitalisme patriarcal, qui instaure un régime politique de la *putasserie*, dont le roman détaille la codification. Cette politique assimile de facto la jeune fille à la figure de la putain. Par sa large diffusion médiatique, la propagande martèle ses diktats afin de conformer les femmes au rôle de putain.

Dans son roman, Arcan condense autour de cette figure de la putain les pressions de la putasserie qui affectent toutes les femmes. Elle montre une dictature du désir exigeant une discipline parfois violente du corps et en vertu de laquelle même un statut plus élevé des travailleuses du sexe du roman ne préserve pas d'une grande précarité. En effet, Cynthia rapporte que les escortes de luxe se trouvent exposées à la violence physique des clients et que le métier les



engage dans le cercle vicieux de dépendance à l'argent qu'entraîne l'onéreux combat contre le vieillissement du corps. Cette maturation menace le capital érotique de l'escorte/schtroumpfette dans l'économie du marché sexuel que relaie *Putain*.

Le récit nuance aussi le pouvoir en jeu dans la transaction financière prostitutionnelle de Cynthia. L'équilibre entre le corps/objet monnayé et le pouvoir d'en tirer profit pour les deux partis (travailleuse du sexe et client) pourrait s'atteindre s'il ne mettait pas tant en scène la souffrance morale de l'étudiante, sa vision du sacrilège relevant de sa trajectoire individuelle orientée par l'héritage judéo-chrétien plutôt que de la stricte dimension économique, et ce, malgré que le sacrilège soit symboliquement lié à la transaction. Ainsi, bien que la narratrice exploite clairement le désir du client en le lui revendant (*empowerment*), Arcan souligne davantage dans ce roman la matérialisation du pouvoir des hommes à travers le processus de capitalisation symbolique sexuée bipartite qu'elle met en scène – en témoigne l'insistance de Cynthia sur l'injustice de devoir *toujours baisser les yeux* en recevant son salaire, laissant croire que l'échange prostitutionnel articulé dans *Putain* neutralise en partie sa force de travail en valorisant son seul capital érotique, ce qui subordonne la narratrice à l'homme suivant la logique de désaccumulation (Federici) de capital symbolique. De plus, la diversité des clients de Cynthia, autant dans leur apparence physique que leur statut, leur rôle et leur comportement, met en évidence la liberté des hommes relativement aux diktats prescrits aux femmes. L'écart (travail de conformité aux exigences du client) s'accroît encore par rapport à l'escorte de luxe qu'est Cynthia, qu'ils paient plus cher en ce sens.

Depuis la perspective dystopiste de la travailleuse du sexe, les mères sont représentées comme celles qui ne parviennent pas ou plus à séduire les hommes. Puisque le désir des hommes s'avère le moteur de la putasserie modélisée dans *Putain*, la logique économique propre au marché sexuel fait des mères des femmes hors-jeu voire vaincues. Elles deviennent ainsi les figures

repoussoirs des putains, ce qui accentue le clivage entre les deux groupes de femmes. Non seulement la lutte de classe sexuelle que nourrit le capitalisme patriarcal illustré par Arcan affaiblit les femmes en installant un mépris réciproque entre les putains et les mères, mais elle les divise tout autant par la compétition que se livrent les putains entre elles<sup>63</sup>.

Le féminisme du discours dystopiste critique de *Putain* que ce mémoire met au jour dénonce la politique sexuelle capitaliste patriarcale telle qu'elle est reconduite dans le Québec du 21<sup>e</sup> siècle, depuis la perspective d'une travailleuse du sexe. C'est d'ailleurs un dédoublement de la perspective narrative révélé par la vision de dehors sociaux qui a confirmé la nécessité d'investiguer, dans les chapitres suivants, les éléments dystopiques qu'implique la dimension formelle du roman.

Le deuxième chapitre s'est donc intéressé à ces aspects formels de *Putain* et à la trajectoire de la narratrice. Nous avons d'abord exploré la langue en cherchant les traces d'effets ou de moments dystopiques ceints dans une clôture narrative (Jameson). L'utilisation de la notion d'idéologèmes (Jameson) a permis d'interpréter les procédés formels (itérations thématiques, leitmotifs stylistiques) participant de la vision dystopiste de *Putain*. L'analyse a montré l'organisation sémantique de plusieurs procédés d'amplification par accumulation autour de paradigmes rhétoriques uniformisants, qui surdéterminent le discours dystopiste critique cerné au précédent chapitre.

L'hyperféminité performée par la narration jusqu'à la sexualisation de la culture de l'enfance étend la putasserie au-delà du plan représentationnel du premier chapitre par l'hypersexualisation de la langue, que dénotent les idéologèmes « putasser », « putasserie » et

---

<sup>63</sup> Dans son article « La constellation des filles : du script romantique à la communauté solidaire dans *Le goudron et les plumes* d'Hélène Monette » (2019), Catherine Dussault Frenette étudie le script romantique hétéronormatif, qui repose sur l'élection, par un homme, d'une seule fille du groupe, entraînant ainsi la désolidarisation de celles qui le composent.

« souplesse ». Le service des femmes à l'État patriarcal ainsi que la répression et l'anéantissement de leur individualité condensent les aspects du totalitarisme qui façonnent métaphoriquement cette langue du pire. De plus, l'omniprésence des miroirs en fait le motif privilégié de la dictature du regard. Lumière et ombre se confondent, connotant négativement l'espace arcanien de *Putain*. De même, un présent itératif basé sur une temporalité circulaire postmoderne mène à l'oubli. À son paroxysme, le désespoir de Cynthia génère une langue morbide quasi nihiliste qui, empreinte de vacuité, de fatalisme et du dégoût de l'expérience prostitutionnelle, confère ses épisodes anti-utopistes à *Putain*.

Afin d'éprouver la portée critique du discours du personnage-narrateur, le deuxième chapitre a ensuite étudié sa trajectoire en scrutant l'enfance de Cynthia et son rapport à son métier pour déceler la source de cette langue dystopique. L'éducation judéo-chrétienne patriarcale inculquée par le père constitue l'héritage qui abreuve la langue apocalyptique du roman, car Cynthia a intégré le point de vue paternel (Boisclair, 2017). Au final, le deuxième chapitre montre que l'excès amplifiant du point de vue, la monstration d'extérieurs sociaux, l'expression du déni, l'hypothèse de la dépression<sup>64</sup> et la possibilité de traits satiriques étrangéisent l'univers de *Putain* sans atténuer l'acuité du discours dystopiste pour autant. Au contraire, par l'inclusion de l'héritage patriarcal dans la production de son point de vue, Cynthia accroît singulièrement la lucidité critique de *Putain*.

Le troisième chapitre s'est ensuite arrêté à la crise identitaire que traverse l'universitaire qui se prostitue en analysant son regard indigné et révolté. La mise à distance que pose le discours évaluatif rétrospectif de l'étudiante sur l'héritage familial et son expérience de la prostitution a fait ressortir la stratégie narrative qui structure la pensée critique au-delà de la représentation étudiée

---

<sup>64</sup> Rappelons que l'hypothèse de la dépression est soulevée par la narratrice elle-même, son psychanalyste – et quelques chercheurs et commentateurs de l'œuvre d'Arcan.

dans les deux chapitres précédents. La duplicité narrative s'inscrit dans l'autoréflexivité du discours en ajoutant la pensée critique au miroitement de ce qui la détermine : ironie, colère ou encore mépris recouvrent les excès formels mis de l'avant, par exemple, dans l'hyperféminité de la langue de la putasserie.

En faisant de ses parents des archétypes, la pensée critique rétrospective de l'étudiante se déploie dans un combat contre l'héritage familial, dont le legs de la mère larvaire et le poids de la religion du père composent les déterminismes agissant sur son corps et son esprit. La subversion du discours du père souligne constamment la nécessité morale de l'interdit de l'inceste en regard de sa levée par la capitalisation sexuelle des corps dans l'univers de la prostitution, mais semble aussi manifester le paradoxal désir de transgression qu'attise son interdiction même. Le discours dystopiste critique de *Putain* inculpe justement l'impuissance des hommes qui se cache derrière le désir incestueux. Cynthia répète que ce désir est virtuellement consommé par la *putasserie* des schtroumpfettes, mise en scène dans l'échange prostitutionnel. En définitive, la théorie des larves et des schtroumpfettes arcanienne décrit ce que Federici démontre par sa relecture féministe de l'histoire des femmes, soit la rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive<sup>65</sup> des femmes par la scission avilissante de la figure de la sorcière en mères vieilles et repoussantes et en putains perverses.

De l'expérience prostitutionnelle, Cynthia dénonce les ravages sur l'innocence et particulièrement la perte de la foi en l'amour. D'ailleurs, la réaction défensive devant l'indifférence des clients et l'expérience répétée de la dictature de leurs pulsions alimentent chez elle la stratégie narrative de duplicité motivée en partie par le dégoût. Cette défense instigue les élans subversifs de Cynthia, participant de sa vision dystopiste d'une société déshumanisante qui l'isole et la prive

---

<sup>65</sup> Le roman aborde très peu la sexualité reproductive et la maternité agentive.

d'amour. En somme, l'archéologie de soi qu'effectue le discours rétrospectif de Cynthia lui sert à révéler et à critiquer l'éducation rurale et religieuse qu'elle a fuie et qui perpétuait le patriarcat le plus traditionnel, mais aussi divers degrés de cette idéologie qu'elle retrouve dans l'expérience prostitutionnelle. Le discours dystopiste critique visé par ce chapitre prolonge donc ceux des chapitres précédents.

Le quatrième et dernier chapitre se divise en trois parties : la première porte sur la formulation explicite de souhaits utopistes qui couve sous le discours dystopiste, la deuxième étudie la dimension autofictionnelle de la voix/voie littéraire, et la troisième relie la posture critique du roman aux catégories du dystopique de Jameson. Ainsi, ce chapitre s'appuie sur l'idée qu'avance Jameson dans *Archéologie du futur* selon laquelle le dystopique repose toujours sur un élan utopique. Cette idée implique que le discours rétrospectif de Cynthia étudié au troisième chapitre, qui instaure une distance par rapport à son identité reçue, est fondé sur un espoir utopique. L'étude d'un discours prospectif s'est alors imposée pour discerner de possibles aspirations de *Putain*.

Cynthia ponctue le roman d'énoncés avançant ce qu'il *faudrait* qu'il advienne pour neutraliser les conséquences de la domination masculine sur les femmes. Ces assertions tracent le discours réformiste de *Putain*. Par des propositions au conditionnel présent, Cynthia formule le souhait de se démarquer de la mère – ce qui s'avère plus difficile pour elle que de se distancier du père –, ainsi que celui d'oublier l'expérience prostitutionnelle qui l'a désabusée, afin de retrouver foi en l'amour, le droit à son propre désir et une solidarité féministe entre travailleuses du sexe et, éventuellement, avec les femmes écrivaines qu'elle admire. Ce dernier souhait pose le paradoxe

d'une étudiante universitaire qui se prostitue et devient féministe, tout en éclairant également les quelques élans conservateurs voire misogynes de Cynthia.

Ce double profil sémantique de la narratrice nous a aussi mené à identifier le lieu-moment d'énonciation. Les aspects autofictionnels de la scission identitaire ont orienté l'interprétation du discours même comme acte de résistance féministe. Cynthia insiste d'ailleurs sur les indices de la clôture narrative, celle de l'engagement féministe qui trace la ligne autofictionnelle de *Putain*. Arcan illustre alors cette aliénation au patriarcat par une rhétorique dystopiste se déployant depuis sa position, d'où elle observe un monde sexiste limitant les potentialités des femmes et qui est celui de son personnage de papier. L'étude atteste que limiter la lecture à ce que Cynthia rend de sa réalité sans tenir compte de la subjectivité qui s'y inscrit serait réduire la densité discursive de l'œuvre à cette unique vision littérale. Au contraire, le récit de Cynthia se développe en intensifiant le pacte d'authenticité annoncé en *incipit* et en inscrivant la subjectivation du regard de la travailleuse du sexe comme clôture narrative dystopique. *Putain* relate donc le parcours de Cynthia procédant à l'autopsie de sa trajectoire depuis le double contexte de l'étudiante qui se prostitue.

Au final, on constate que les quatre niveaux de discours dystopistes (critique, réformiste, anti-utopiste et apocalyptique) qu'identifie Jameson sont présents dans *Putain*. Le chercheur définit le dystopique critique comme une vision du pire par rapport à une conception positive des possibilités sociales. En exposant les codes du patriarcat traditionnel, c'est bien un discours dystopiste critique que recèle *Putain*. L'anti-utopisme, que Jameson associe au discours exempt de quelque espoir que ce soit, rappelle les plus désespérées envolées de Cynthia et témoigne de la noirceur du roman. Au bout du spectre dystopique, Jameson pose l'apocalyptique comme description de la catastrophe advenue, mais, croit-il, dans le but de fonder une nouvelle

communauté de lecteurs et lectrices<sup>66</sup>. Rien n'est plus près des aspects formels apocalyptiques relevés en deuxième chapitre ainsi que des attributs autofictionnels de la vocation féministe expiatoire de Cynthia, du sacrifice de la vierge immolée à l'autel de la lucidité pour rejoindre les écrivaines admirées. Dans *Putain*, les discours contre-utopiste et apocalyptique amplifient le dystopique critique, qui montre le pire en sous-entendant qu'il ne devrait pas être. Cette morale éloigne le discours du nihiliste et fait reposer le dystopique sur le sacrilège. Enfin, Jameson associe le discours féministe au dystopiste réformiste, qui exprime la condition d'un monde autre – dont *L'Eugélonne* de Bersianik figure un parfait exemple. En modalisant le discours critique dans une visée morale, les épisodes utilisant l'auxiliaire modal *falloir* au conditionnel présent de Cynthia forment aussi des moments utopiques contribuant au discours réformiste du roman.

L'approche du discours dystopiste de *Putain* ici préconisée éclaire sous un angle nouveau plutôt qu'il n'abolit les paradoxes de la posture critique arcanienne. En effet, l'étude confirme ce qu'avancait la lecture de Gheno sur l'ensemble de la production arcanienne et sa figure médiatique, à savoir que

la lecture métaféministe des textes [...] permet de déceler les traces que l'impact des mouvements féministes des années 1970-1980 ont laissées [...], qui se retrouvent [...] critiquées à travers une présentation dystopique du monde. (Gheno, 2013 : 131)

À ce constat, la chercheuse répondait par la revendication d'un féminisme dépassant les idéaux surannés des féministes marxistes :

Est-ce que l'égalité est toujours un point central de critique ou est-ce qu'il faut revoir le sens de l'« égalité » et de la « liberté »? Il [le métaféminisme arcanien] vise à dépasser le féminisme tout en y participant pour le faire correspondre aux souffrances quotidiennes des femmes actuelles. (Gheno, 2013 : 134)

---

<sup>66</sup> Tel que les présente Jameson, rappelons-le, les catégories du dystopique forment un spectre dont l'issue serait l'avènement de l'utopie marxiste.

Appliquée au cas de *Putain*, cette réflexion de Gheno exige des nuances devant les résultats de la présente étude, car la perspective principale du discours dystopiste de *Putain* « est cette reconnaissance critique d'une situation dans la réalité et sa conséquente modélisation » soumise au jeu de la clôture narrative que s'impose Cynthia « par le regard qu'elle jette sur le monde » (Côté sur Wegner, 2013 : 79-80). Oscillant entre l'espoir et la déception de la révolution féministe et la vision d'un pouvoir des plus redoutables, le discours protéiforme de Cynthia fait d'elle une médiatrice privilégiée de ce paradigme historique spécifique. « [E]n modifiant la perspective sur les changements visibles en cours dans sa société », ces effets dystopistes étrangéisent l'univers de *Putain*, ce qui permet « d'expérimenter la réalité comme une construction humaine et contingente, de manière à pouvoir agir lorsqu'elle [...] apparaît comme usée, sclérosée. » (Suvín, 2013 : 80) Le caractère universel du roman dépend certainement de cette polarisation des extrêmes, où chaque lectrice retrouve ces forces sociales familières du patriarcat et sa propre lecture féministe ou métaféministe du monde. Car si la posture critique arcanienne de l'œuvre se mesure à la réaction antinomique au social qu'elle exprime, les quatre catégories de Jameson englobent les quatre réactions à cette antinomie que le discours dystopiste de *Putain* a révélées et qui s'orientent majoritairement vers l'une ou l'autre des postures féministe ou métaféministe : la critique, le chaos, le désespoir et la réforme.

Les premières lignes de ce mémoire soulignaient l'effervescence entourant les théories de l'utopie dans les études féministes. Ces théories se penchent actuellement sur toutes sortes de discours et montrent la pertinence de son application à diverses productions littéraires. La portée du dystopique dans l'ensemble de l'œuvre arcanienne serait aussi à investiguer en incluant les traits génériques variés de ses productions (différentes voix, focalisations, densités de portrait sociologique des institutions, espaces accordés à l'intrigue, etc.). En ce sens, il serait possible, par exemple, de vérifier la présence et l'implication d'un regard et d'un discours dystopistes dans *Folle*,



d'explorer les parallèles entre aspirations utopiques du féminin et les aspects nationalistes soulevés par Côté dans *À ciel ouvert*, ou encore d'approfondir l'étude de *Paradis, clef en main* en fonction des différentes catégories de dystopies de Jameson.

Particulièrement autoréférentiel, le discours dystopiste de *Putain* inaugure l'œuvre d'Arcan par un féminisme dont « la "coupure épistémologique" elle-même [...] dépendrait des potentialités utopiques » (Gaussot, 2004 : 49). Ce regard dystopiste du féminisme arcanien souligne les problèmes de l'égalité dans une société édifiée sur les divisions et souhaite essentiellement « réduire l'exploitation et la souffrance » (Jameson, 2005 : 40) causée par le « cauchemar de l'histoire » (Eagleton, 1994 : 29) dans un élan vers la communauté (Wegner, 2002) de celles qu'elle « n'ose pas lire » (18) mais que « la différence relie » (Jameson, 2005 : 376). Cet élan à la source de la lumière noire de *Putain* brille d'un éclat d'une tout autre fluorescence dans *Folle*. En les comparant, nous pourrions vérifier si le destinataire du second roman d'Arcan détourne, dans un désabusement hâtif, l'élan premier de *Putain*.

Le regard et le discours dystopistes de *Putain* constituent une critique corrosive de la rationalisation capitaliste de la sexualité non-reproductive des femmes du Québec de fin de millénaire depuis la subjectivité universalisée d'une travailleuse du sexe. De la parole que son personnage Cynthia fait retentir à partir de son insoutenable point de vue sur ce monde de la putasserie, Arcan tire l'« équation » (142) qu'elle recherche tant. Et, puisque cette perspective dystopiste met de l'avant les conséquences du patriarcat sur les femmes dans un effort tel qu'il transcende les horizons du milieu de la prostitution, cet élan féministe poursuivi par *Putain* érige le roman parmi les plus exigeantes expressions de la gynilité. Car c'est à la lumière des trois grandes périodes de sa trajectoire, l'éducation de son enfance, son expérience de la prostitution et son instruction universitaire, que l'écrivaine déploie *l'archéologie du futur* de Cynthia. Au bout de

l'écriture, pour le meilleur et pour le pire, l'utopie s'esquisse à l'envers des impératifs de sa vie : « la mère qui larve, le père et son péché, l'individualisme de la société moderne, le désengagement des voisins de palier, la tyrannie de la réponse qu'on doit se donner » (87); tyrannie de l'impossibilité d'ignorer ce que son chemin tragique lui refuse en érigeant sa clôture dystopique : se nier, combattre ou mourir.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

ARCAN, Nelly (2001). *Putain*, Paris, Seuil.

### CORPUS SECONDAIRE

ALDERMAN, Naomi (2018). *Le pouvoir* (traduit par Christine Barbaste), Paris, Calmann-Lévy.

ARCAN, Nelly (2004). *Folle*, Paris, Seuil.

ARCAN, Nelly (2007). *À ciel ouvert*, Paris, Seuil.

ARCAN, Nelly (2009). *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête.

ARCAN, Nelly (2011). *L'enfant dans le miroir*, illustrations de Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzaï ».

ARCAN, Nelly (2011). *Burqa de chair*, Paris, Seuil.

ATWOOD, Margaret (2017). *La servante écarlate* (traduit par Sylviane Rué), Paris, Robert Laffont.

HOQUET, Thierry (2015). *Sexus nullus, ou l'égalité*, Donnemarie-Dontilly, iXe.

HUXLEY, Aldous (2017). *Le meilleur des mondes* (traduit par Jules Castier), Paris, Pocket.

LE ROY, Boris, (204). *Du sexe*, Arles, Actes Sud.

ORWELL, George (2018). *1984* (traduit par Josée Kamoun), Paris, Gallimard.

NADEAU, Roxane (2003). *Pute de rue*, Montréal, Les Intouchables.

ZAMIATINE, Evgeni (1978). *Nous autres* (traduit par Benjamin Cauvet-Duhamel), Paris, Gallimard.

## OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

- ALDERMAN, Naomi (2017). « Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future », *The Guardian*, 25 mars 2017.
- BOISCLAIR, Isabelle (sous la dir. de) (2002). *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle (2005). « Le jeu du genre. Évolution des postures critiques initiées par le féminisme », *Québec français*, dossier sur les études féministes, n° 137.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2006). « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- BOISCLAIR, Isabelle (2012). « Mourir ou jouir : détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », dans « Femmes voyelles. Écrivaines du Québec », *Francoфонia*, Université de Bologne, n° 62.
- BOISCLAIR, Isabelle (2016). « Sexus inutilis? », *Liberté*, n° 313.
- BOISCLAIR, Isabelle (2017). « Solange te parle féministe. Sexe, genre et sexualité dans les capsules de *Solange te parle* », *Itinéraires*.
- BOUCHARD, Guy, Laurent GIROUX et Gilbert Leclerc (1985). *L'utopie aujourd'hui*, Montréal, PUM.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*, Montréal, Seuil.
- BUTLER, Judith (2010), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte.
- COLANTONIO, Laurent et Caroline FAYOLLE (dir.) (2014). *Genre et utopie : avec Michèle Riot-Sarcey*, Presses universitaires de Vincennes.
- CÔTÉ, Nicole (2013). « Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens : indice d'agentivité? », dans *Canada and Beyond : A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3, n° 1-2.
- DELPHY, Christine (2009). *L'ennemi principal (Tome 1) : économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse.
- DELPHY, Christine (2009). *L'ennemi principal (Tome2) : penser le genre*, Paris, Syllepse.
- DORLIN, Elsa (2006). *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, Éditions La Découverte.

- DOUGLAS, Mary Tews, Mrs (1967). *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (traduit par Anne Guérin), Paris, Maspero.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2019). « La constellation des filles : du script romantique à la communauté solidaire dans *Le goudron et les plumes* d'Hélène Monette », *Tangence*, n° 119.
- EAGLETON, Terry (1988). « Nationalisme : ironie et engagement » (traduit par Sylviane Troadec) dans *Nationalisme, colonisation et littérature*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- ÉTHIER, Isabelle (1997). *L'intertextualité dans La servante écarlate : la femme comme sujet en devenir*, mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières.
- FALUDI, Susan (1993). *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Paris, Éditions des femmes.
- FAYOLLE, Caroline (2017). en recension de « Guyonne Leduc (dir.), *Inégalités Femmes-hommes et utopie(s)*, Paris, L'Harmattan, 2017 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 47, n° 1.
- FEDERICI, Silvia (2014). *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* (traduit par le collectif Senonovero), Marseille, Senonovero; Genève-Paris, Entremonde.
- FOUCAULT, Michel (2008). *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard.
- GAUSSOT, Ludovic. (2004). « Une société sans classes (de sexe) ? L'utopie féministe et la pensée du sexe/genre », Les Cahiers de l'IRSA (Institut de recherches sociologiques et anthropologiques)
- GOFFMAN, Erving (2002). *L'arrangement des sexes* (traduit par Hervé Maury), Paris, La Dispute.
- GUILLAUMIN, Colette (2002). *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard.
- GUILLAUMIN, Colette (2016). *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, L'Harmattan.
- H. GAGNON, John (2008). « L'utilisation explicite et implicite de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* (traduit par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami), Paris, Payot.
- HIRATA, Helena, Françoise LABORIE, Hélène LE DOARE, Danièle SENOTIER (sous la dir.) (2000). *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui ».
- JAMESON, Fredric (2005). *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (traduit par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier), Paris, Max Milo.
- JAMESON, Fredric (2015). « La fin de la temporalité » (traduit par Nicolas Vieillescazes), *Écrire l'histoire*, n° 15.

- JEAN, Georges (1994). *Voyage en utopie*, Paris, Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Arman Colin.
- MANNHEIM, Karl (1956). *Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance)* (traduit par Jean-Luc Evard), Paris, Marcel Rivière et Cie.
- MILLETT, Kate (2009). *La politique du mâle* (traduit par Elisabeth Gille), Paris, Stock.
- MOUCHARD, Claude (2007), « Contre-utopie », dans RIOT-SARCEY, Michèle (2007). *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse.
- PICOT, Jean-Pierre (1993). « Féminité et contre-utopie », Bruxelles, Les Cahiers du GRIF, n° 47.
- PRÉJEAN, Marc (1994). *Sexes et pouvoir. La construction sociale du corps et des émotions*, Montréal, PUM.
- RICŒUR, Paul, (1997). *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil.
- RIOT-SARCEY, Michèle (2007). *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse.
- RIOT-SARCEY, Michèle (2015). *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte.
- ROUVILLOIS, Frédéric (1998). *L'utopie*, Paris, Flammarion.
- RUBIN, Gayle (1998). « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CEDREF*, 7.
- SAINT-MARTIN, Loir (1990). « L'ironie féministe prise au piège : l'exemple de l'Euguélionne », *Voix et images*, n° 46 (automne).
- SUVIN, Darko, (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- TABET, Paola (1998). *La construction sociale de l'inégalité des sexes : des outils et des corps*, Paris; Montréal, Québec, L'Harmattan.
- WEGNER, Phillip (2002). *Imaginary Communities : Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, University of California Press.

## RÉCEPTION CRITIQUE DES ŒUVRES D'ARCAN

- BEAUDRY, Jacques (2015). *Le cimetière des filles assassinées : Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene.
- BERGERON, Marie-Andrée (2017). « Appartenir à l'humanité : communauté, distance et « récit de soi », dans Isabelle Boisclair, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (sous la dir. de), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle (2007). « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, PULIM, coll. « Espaces humains ».
- BOISCLAIR, Isabelle (2009). « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2.
- BOISCLAIR, Isabelle (2009). « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie LaFortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau », dans Doris G. EIBL et Caroline ROSENTHAL (dir.), *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing#Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10.
- BOISCLAIR, Isabelle (2017). « Écho : faire entendre la voix du père », dans Isabelle Boisclair, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (sous la dir. de), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2014). « Mosaïque de l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2.
- BOISCLAIR, Isabelle, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (sous la dir. de) (2017). *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOUCHER, David (2017). « L'apocalypse selon Nelly Arcan », dans Ursula Mathis-Moser, Marie Carrière (dir.), *Écrire au-delà de la fin des temps? : les littératures au Canada et au Québec*, Innsbruck University Press.
- CÔTÉ, Nicole (2015). « À ciel ouvert, de Nelly Arcan : petit traité de l'économie des relations hétérosexuelles blanches? », *Recherches féministes*, vol. 28, n° 2.
- CÔTÉ, Nicole (2017). « Filiation foutue ? Distension du présent et corps morcelés dans À ciel ouvert et Paradis, clef en main », dans Isabelle Boisclair, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (sous la dir. de), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

- GAGNÉ-SAMUEL, Joanie (2013). *La vierge, la mère et la putain : persistance des archétypes féminins judéo-chrétiens dans quatre romans québécois contemporains*, Mémoire de maîtrise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke.
- GHENO, Marine (2013). « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond : A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3 n° 1-2.
- HUSTON, Nancy, (2011). « Arcan, philosophe », préface à Nelly Arcan (2011), *Burqa de chair*, Paris, Seuil.
- MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (2007). *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM.
- POULIN-THIBAUT, Kristopher (2017). « La femme cachée sous son sexe : l'identité onomastique et les masques dans l'œuvre de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (sous la dir. de), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- RAYMOND-DUFOUR, Marie-France (2005). *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La Brèche de Marie-Sissi Labrèche*, Mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université du Québec à Trois-Rivières.
- ROSSO, Karine (2018) « Sacrifice et autofiction au féminin : dialogues autour de l'œuvre de Nelly Arcan, suivi de Mon ennemie Nelly », Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke.
- SAINT-MARTIN, Lori (2002). « Les espaces impossibles de la relation père-fille », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec Nota bene. Coll. « Littérature(s) ».
- SMART, Patricia (2014). *De Marie de l'incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal.